

Ernst Hans Gombrich

ISTORIA ARTEI

(„The Story of Art”, 1950)
(ediția a 16-a, revizuită și adăugită, 1994)

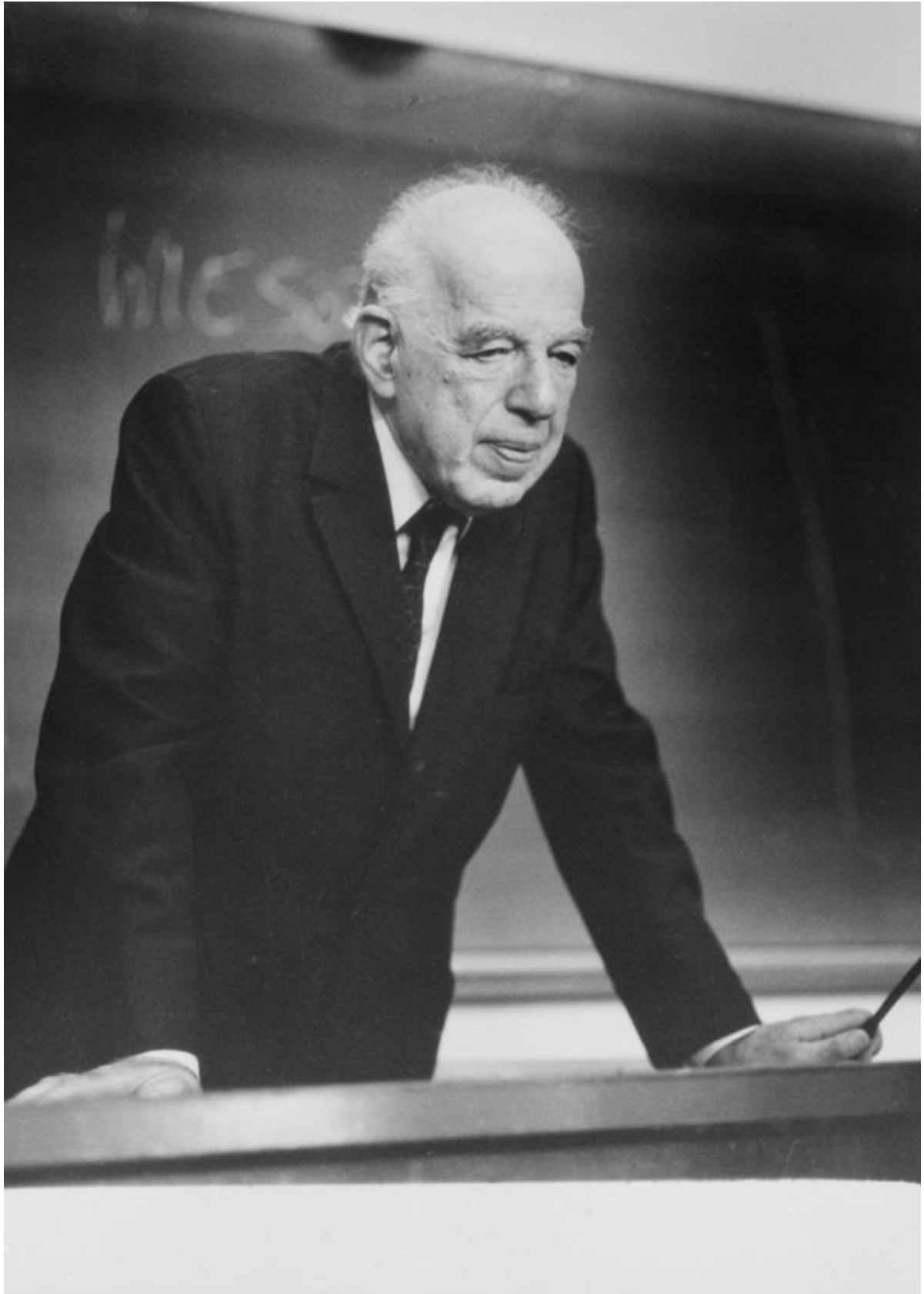
Traducere de Nicolae Constantinescu

E. H. GOMBRICH

ISTORIA
ARTEI

Pro Editură și Tipografie

Kindle eBook: Cosimo, mai 2012
- versiune definitivă -



Cuprins:
Ernst Hans Gombrich
Despre autor

PREFAȚĂ

INTRODUCERE

1. ÎNCEPUTURI MISTERIOASE
 2. O ARTĂ PENTRU VEȘNICIE
 3. MAREA DEȘTEPTARE
 4. ȚINUTUL FRUMUSEȚII
 5. CUCERITORII LUMII
 6. RĂSCRUCEA
 7. PRIVIND SPRE RĂSĂRIT
 8. CREUZETUL ARTEI OCCIDENTALE
 9. BISERICA MILITANTĂ
 10. BISERICA TRIUMFĂTOARE
 11. CURTENI ȘI BURGHEZI
 12. CUCERIREA REALITĂȚII
 13. TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE (I)
 14. TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE (II)
 15. ATINGEREA ARMONIEI
 16. LUMINĂ ȘI CULOARE
 17. RENĂȘTEREA LA NORD DE ALPI
 18. O PERIOADĂ CRITICĂ
 19. DIVERSITATE ÎN VIZIUNE
 20. OGLINDA NATURII
 21. PUTERE ȘI GLORIE (I)
 22. PUTERE ȘI GLORIE (II)
 23. SECOLUL LUMINILOR
 24. RUPTURA CU TRADIȚIA
 25. REVOLUȚIA PERMANENTĂ
 26. ÎN CĂUTAREA UNOR CRITERII NOI
 27. O ARTĂ EXPERIMENTALĂ
 28. O ISTORIE FĂRĂ SFÂRȘIT
- O altă schimbare de atitudine
- NOTĂ REFERITOARE LA CĂRȚILE DESPRE ARTĂ

Despre autor

Prof. Sir Ernst Hans Gombrich s-a născut la Viena în 1909 și a început să lucreze la Institutul Warburg din Londra în 1936, unde a ocupat și postul de director; a fost profesor în istoria tradiției clasice la Universitatea din Londra, din 1959 până la pensionarea sa, în 1976. A fost făcut cavaler în 1972 și a primit Ordinul Meritului în 1988, iar printre multele premii și distincții ce i s-au acordat peste tot în lume se numără Premiul Goethe (1994) și Medalia de Aur a Orașului Viena (1994). A decedat în noiembrie 2001. Printre lucrările sale se numără: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960), *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art* (1979) și 11 volume de studii și recenzii, toate publicate de Phaidon Press.

PREFAȚĂ

Această carte este destinată celor care simt nevoia unei prime viziuni de ansamblu asupra unui domeniu deosebit de divers și atrăgător. Scopul ei este să scoată în evidență liniile principale, fără să-l încurce pe începător cu o acumulare excesivă de detalii, urmărind să aducă o oarecare ordine, o anumită claritate în mulțimea de nume proprii, date și stiluri care complică puțin lucrările mai specializate, și să-l pregătească astfel să le consulte în mod util. Scriind această lucrare, m-am gândit mai ales la cititorii tineri, la adolescenții care tocmai au descoperit lumea artei. Pe de altă parte, întotdeauna am crezut că e bine ca lucrările adresate tinerilor, un public deosebit de sever, să nu fie prea diferite de cele destinate adulților, exceptând evitarea tendinței de a folosi un limbaj pretențios sau de a exprima sentimente convenționale. Știu din experiență că aceste două defecte, din păcate prea frecvente, pot să-i îndepărteze pentru totdeauna pe cititori de scrierile despre artă. M-am străduit în mod sincer să evit aceste capcane, cu riscul de a părea uneori banal sau prea puțin „științific”. Dar nu m-am ferit niciodată de dificultățile gândirii și sunt îndreptățit să sper că niciun cititor nu va considera dorința mea de a folosi cât mai puțini termeni tehnici drept o intenție de a-l subestima. Oare nu acela care folosește inadecvat

limbajul „științific”, vrând să se impună pe sine, îl subestimează pe cititor?

În afara acestei hotărâri de a limita numărul de termeni tehnici, m-am străduit, scriind această carte, să respect câteva reguli care mi-au făcut sarcina de autor mai dificilă, dar care pot s-o ușureze puțin pe cea a cititorului.

Prima dintre aceste reguli a fost să nu vorbesc despre opere pe care nu le puteam reproduce; nu voiam să văd textul transformându-se în liste de nume proprii care n-ar fi putut să însemne mare lucru pentru cei ce nu cunosc operele respective, fiind cu totul inutile pentru cei care le cunosc. Această regulă m-a obligat să limitez numărul de artiști și de opere comentate la numărul de ilustrații din lucrarea mea. Am fost astfel nevoit să fiu și mai sever în alegerea a ceea ce trebuia citat și a ceea ce trebuia lăsat deoparte. Și așa am ajuns la obligația să respect a doua regulă: să mă limitez la adevăratele opere de artă și să sacrific tot ce ar fi putut să fie interesant ca simplă mostră a gustului sau modei. Această hotărâre m-a constrâns să renunț la multe efecte literare. Lauda e mult mai plicticoasă decât critica, și câteva orori amuzante ar fi adus puțin divertisment. Dar cititorul ar fi avut dreptul să-mi reproșeze introducerea unei opere mediocre, după părerea mea, cu riscul de a îndepărta o capodoperă autentică, pentru a-i face loc celei dintâi. Nu pretind că toate operele reproduse reprezintă cel mai înalt grad de perfecțiune, dar m-am străduit să nu aleg nimic despre care consider că nu are un merit deosebit.

A treia regulă a cerut și ea puțină modestie. Am ținut să rezist oricărei tentații de a mă arăta original în alegerea mea, de teamă să nu se piardă, în noianul preferințelor personale, capodoperele cele mai celebre. La urma urmelor, această carte nu trebuie să fie doar o culegere de lucruri frumoase: ea este destinată celor care încearcă să se orienteze într-un domeniu nou și, în acest sens, formele familiare ale unor opere evident prea cunoscute pot să constituie repere prețioase. De altfel, deseori operele cele mai celebre sunt cu adevărat cele mai valoroase în multe privințe, iar dacă această carte reușește să ajute cititorul să le privească cu alți ochi, poate că va fi mult mai util decât dacă le-ar fi neglijat în favoarea unor opere mai puțin cunoscute pe plan universal.

Totuși, am fost nevoit să renunț la un mare număr de opere faimoase și de maestri celebri. Cu mare regret, nu am putut găsi loc pentru arta etruscă, pentru cea hindusă, pentru artiști de importanța lui Jacopo della Quercia, Signorelli sau Carpaccio, Peter Vischer, Brouwer, Terborch, Canaletto sau Corot și a multor alora care mă emoționează profund. Includerea tuturor ar fi însemnat dublarea sau triplarea volumului acestei cărți și reducerea utilității sale ca prim ghid asupra artei. Trebuie să spun că am respectat o lege subsidiară în această muncă tristă de eliminare: când am avut ezitări, am preferat întotdeauna o operă cunoscută de mine în original unei opere pe care o cunoșteam doar din fotografii. Aș fi preferat să fac din ea o regulă absolută, dar n-am vrut ca cititorul să suporte consecințele dificultăților

de deplasare ce au marcat anii în care a fost realizată această lucrare. Și, de altfel, ultima mea regulă a fost să nu mă supun unor reguli cu adevărat tiranice, ci să le mai încalc câteodată, lăsându-l pe cititor să mă prindă cu mâta în sac!

Cam asta ar fi tot despre regulile restrictive pe care mi le-am impus. În ceea ce privește scopul urmărit, acesta ar trebui să fie scos în evidență chiar de către carte. Am încercat să povestesc încă o dată istoria artei în limbajul cel mai simplu, făcând-o foarte coerentă în mintea cititorului. Ea ar trebui să-i lumineze judecata, nu atât prin descrieri entuziaste, cât prin indicații despre intențiile probabile ale fiecărui artist. Metoda mea ar trebui cel puțin să contribuie la risipirea cauzelor unora dintre neînțelegerile cel mai des întâlnite și să prevină o atitudine critică ce lasă să ne scape esențialul operei de artă. În plus, cartea are și un alt scop, puțin mai ambițios: încearcă să așeze opera de artă în locul ei istoric și să faciliteze astfel înțelegerea intențiilor artistice ale diferiților maeștri. Fiecare generație este, într-o oarecare măsură, revoltată contra criteriilor generației precedente; fiecare operă își emoționează contemporanii prin ceea ce nu vrea să fie, ca și prin ceea ce vrea să fie.

Când tânărul Mozart a sosit la Paris, a fost uimit – după cum aflăm dintr-o scrisoare trimisă tatălui său – de faptul că simfoniile la modă se sfârșeau întotdeauna cu un *finale* pe un ritm rapid; ceea ce l-a făcut să înceapă această ultimă mișcare cu o introducere lentă, ca să producă asupra auditoriului

un efect de surpriză. Acest exemplu, oricât ar fi de superficial, arată foarte bine în ce sens trebuie să încline căutarea unei judecăți istorice asupra operei de artă. Nevoia de a se distinge poate că nu este lucrul cel mai elevat sau cel mai profund în motivația unui artist, dar este aproape întotdeauna prezentă. Iar o apreciere justă a acestei dorințe de diferențiere ajută deseori la înțelegerea artei din trecut. Am încercat să fac din această metamorfoză constantă dominantă povestirii mele și să scot în evidență cum fiecare operă se leagă de cea care a precedat-o, prin imitație sau opoziție. Cu riscul de a părea plicticos, am revenit uneori, în scopul confruntării, asupra unor opere care indică foarte bine distanța pe care un artist anume a vrut să și-o impună față de predecesorii lui. Această metodă de prezentare comportă un pericol pe care sper că l-am evitat, dar care trebuie să fie menționat: confuzia naivă pe care ar putea s-o sugereze între schimbarea continuă ce caracterizează viața artei și noțiunea unui progres constant. Este foarte adevărat că fiecare artist are impresia că a depășit generația dinaintea lui și că, din punctul lui de vedere, constituie un progres față de tot ceea ce s-a făcut anterior. Nu putem spera să înțelegem cu adevărat o operă de artă dacă nu împărtășim, într-o anumită măsură, triumful și eliberarea încercate de artist în fața propriei creații. Dar trebuie să fim conștienți că orice câștig, orice progres într-o anumită direcție duce la o pierdere în alt sens și că, în pofida rolului său, acest progres, cu totul subiectiv, nu corespunde unei perfecționări

adevărate a valorilor artistice. Enunțat în mod abstract, acest lucru ar putea să nu pară foarte clar. Sper ca lucrarea mea să poată risipi această neînțelegere.

Încă o vorbă despre spațiul rezervat în această lucrare fiecărei arte. Unii vor considera că pictura a fost pe nedrept favorizată în detrimentul sculpturii și arhitecturii. Unul dintre motivele acestui dezechilibru este că, prin tehnica fotografică, pictura pierde mai puțin decât sculptura în relief, cu atât mai mult arhitectura. Pe de altă parte, n-am avut deloc intenția să rivalizez cu multele lucrări excelente despre istoria stilurilor arhitecturale. Totuși, istoria artei, așa cum am vrut s-o prezint, nu putea fi povestită fără a aminti și evoluția arhitecturii. Dat fiind că, pentru fiecare perioadă, am fost nevoit să mă limitez la comentarea a unu-două edificii, am încercat să restabilesc echilibrul reproducând aceste exemple, în fiecare capitol, la loc de onoare. Acest lucru îl poate ajuta pe cititor să coordoneze ceea ce știe despre fiecare epocă și s-o vadă bine în ansamblul ei. Ca anexă la fiecare capitol, am ales o imagine caracteristică pentru mediul artistic al epocii respective. Aceste imagini formează un fel de serie independentă, reflectând schimbările din situația socială a artistului și a publicului. Chiar dacă meritul lor artistic nu este întotdeauna dintre cele mai mari, aceste documente ne pot ajuta să evocăm o imagine destul de precisă a cadrului în care s-a format arta din timpurile trecute.

Cartea de față n-ar fi fost niciodată scrisă fără încurajările călduroase primite de la Elisabeth Senior,

a cărei moarte prematură, în cursul unui bombardament la Londra, a constituit o mare pierdere pentru toți cei care au cunoscut-o. Trebuie să mai mulțumesc și doctorului Leopold Ettlinger, doctorului Edith Hoffmann, doctorului Otto Kurz, doamnelor Olive Renier și Edna Sweetmann, precum și soției și fiului meu Richard pentru ajutorul și sfaturile lor folositoare.

Prefața la ediția a douăsprezecea

Această carte a fost concepută de la început pentru a povesti istoria artei în cuvinte și imagini, permițând cititorului, în măsura posibilului, să aibă în fața ochilor ilustrarea a ceea ce trata textul, fără să întoarcă pagina.

Păstrez încă o amintire plăcută modului puțin ortodox și ingenios în care doctorul Bela Horovitz și Ludwig Goldscheider, fondatorii Phaidon Press, au reușit acest lucru în 1949, cerându-mi să scriu ici un nou paragraf, colo să inserez o ilustrație suplimentară. Rezultatul acestor săptămâni de colaborare intensă justifica cu prisosință demersul, dar echilibrul la care ajunseserăm era atât de delicat, încât nu ne puteam gândi la nicio modificare majoră păstrând macheta originală. Au fost modificate doar câteva capitole de la urmă pentru ediția a unsprezecea (1966), la care am adăugat un post-scriptum, lăsând însă neschimbat corpusul lucrării. Noua formă pe care editorii au decis s-o adopte pentru această carte, mai potrivită cu metodele de realizare moderne, oferă noi posibilități, dar pune și noi probleme. În cursul lungii lor cariere, paginile din *Istoria artei* au devenit familiare unui număr de cititori mult mai mare decât aș fi crezut posibil la început. Cele mai multe dintre cele douăsprezece ediții în alte limbi au și ele drept model macheta inițială. În aceste împrejurări, mi se pare regretabil să omit pasaje și ilustrații pe care cititorul ar fi dorit să le caute. Nimic nu e mai enervant decât să descoperi

că ceva ce te așteptai să găsești într-o carte a fost omis din exemplarul pe care îl ai în bibliotecă. Dacă posibilitatea de a propune reproduceri mai mari ale unor opere comentate și de a adăuga câteva planșe color mi se părea binevenită, n-am vrut însă să elimin nimic și am schimbat doar câteva exemple, foarte puține, din motive tehnice sau alte temeuri stringente. În schimb, posibilitatea de a spori numărul de opere comentate și reproduse constituia o ocazie și totodată o tentație căreia trebuia să-i rezist. Transformarea acestei lucrări într-un tom voluminos i-ar fi anulat caracterul și ar fi fost contrară intenției urmărite. Până la urmă, am hotărât să adaug paisprezece exemple care mi se păreau nu doar interesante în sine – ce operă de artă nu e? —, ci și că aduc un număr de elemente noi, instructive textului. Pentru că, în fond, textul face din această carte mai mult o istorie decât o antologie. Dacă o putem citi și, sper, aprecia fără să fim distrași de goana după imaginile care însoțesc textul, lucrul acesta se datorează ajutorului adus în diferite feluri de Elwyn Blacker, de doctorul I. Grafe și de Keith Roberts.

E.H.G., noiembrie 1971

Prefața la ediția a treisprezecea

Ilustrațiile color sunt mult mai numeroase în această ediție decât în ediția a douăsprezecea, dar textul (cu excepția bibliografiei) rămâne neschimbat.

O altă noutate este seria de tabele cronologice de la sfârșit. Observând locul câtorva jaloane importante în vasta panoramă a istoriei, ele ar trebui să-l ajute pe cititor să compenseze acea iluzie de perspectivă care conferă o mare greutate evoluției recente a artei, în detrimentul trecutului mai îndepărtat. Stimulând astfel reflecții asupra scării temporale a istoriei artei, tabelele ar trebui să servească aceluiași scop pe care îl avea această carte în momentul în care am scris-o, în urmă cu vreo treizeci de ani. Aici, aș putea să-l trimit pe cititor la primele cuvinte ale prefeței inițiale.

E.H.G., iulie 1977

Prefața la ediția a paisprezecea

„Cărțile au viața lor proprie.” Poetul roman care a făcut această remarcă nu și-ar fi putut imagina că aceste cuvinte vor fi copiate manual de-a lungul secolelor și vor fi disponibile pe rafturile bibliotecilor două mii de ani mai târziu. La această scară, cartea de față se află încă în copilăria ei. Totuși, scriind-o, nu m-am gândit la viața ei viitoare, care, cel puțin în edițiile în limba engleză, este acum indicată pe pagina de *Copyright*. Unele dintre schimbările suferite de această lucrare sunt amintite în prefețele la edițiile a douăsprezecea și a treisprezecea.

Aceste schimbări au fost păstrate, dar secțiunea despre cărțile de artă a fost din nou adusă la zi. Pentru a fi în pas cu evoluția tehnicii și a răspunde așteptărilor publicului, multe ilustrații imprimate înainte alb-negru apar acum color. În plus, am adăugat un supliment despre „noile descoperiri”, cu o scurtă retrospectivă despre descoperirile arheologice, ca să amintesc cititorului în ce măsură istoria trecutului a fost supusă întotdeauna revizuirii și a cunoscut o îmbogățire neașteptată.

E.H.G., martie 1984

Prefața la ediția a cincisprezecea

Pesimiștii ne spun uneori că, în această eră a televiziunii și a casetelor video, publicul a pierdut obiceiul de a citi și studenții n-au răbdare să se delecteze lecturând o carte de la un capăt la altul. Ca toți autorii, nu pot decât să sper că pesimiștii se înșală. Oricât de fericit aș fi să văd ediția a cincisprezecea îmbogățită cu noi ilustrații color, cu o bibliografie și un index revizuite și reorganizate, cu tabele cronologice ameliorate și chiar două hărți geografice, sunt nevoit să subliniez încă o dată că această carte este concepută spre a fi citită ca o istorie. Este adevărat că această istorie continuă dincolo de perioada unde o lăsasem în prima ediție; dar chiar și episoadele adăugate nu pot fi pe deplin înțelese decât în lumina a ceea ce s-a petrecut înainte. Sper să mai am încă cititori dornici să li se povestească, de la început, cum s-a ajuns unde suntem astăzi.

E.H.G., martie 1989

Prefața la ediția a șaisprezecea

La ceasul la care aștern pe hârtie prefața la această ultimă ediție, îmi simt sufletul plin de uimire și de recunoștință. De uimire, pentru că îmi amintesc foarte bine așteptările foarte modeste din momentul în care scriam această carte, și de recunoștință față de generațiile de cititori – să îndrăznesc a spune din lume? – care au considerat-o utilă ca inițiere în moștenirea noastră artistică, astfel încât au recomandat-o altora și altora. Recunoștință și față de editorii mei, bineînțeles, care au răspuns acestei cereri, adaptându-se evoluției tehnicii și acordând cea mai mare atenție fiecărei noi ediții revizuite.

Această ultimă transformare o datorăm actualului proprietar al editurii Phaidon Press, Richard Schlagman, care dorea să se revină la principiul inițial – să ofere cititorului posibilitatea de a avea ilustrațiile în fața ochilor când studiază textul –, să amelioreze calitatea și dimensiunile ilustrațiilor și, pe cât posibil, să le sporească numărul.

Evident, exista o limită în realizarea acestui ultim obiectiv, deoarece această carte ar fi ajuns, contrar scopului ei, prea lungă ca să servească drept text de inițiere.

Totuși, sperăm că cititorul va primi bine aceste adăugiri, și îndeosebi pliantele, dintre care unul (ilustr. 155 și 156) mi-a permis să arăt și să comentez în întregime retablul de la Gand. Alte adăugiri repară omisiunile din edițiile anterioare, îndeosebi unele imagini la care făcea trimitere textul, dar ele nu erau

reproduse, de exemplu divinitățile egiptene așa cum le prezintă *Cartea morților* (ilustr. 38), portretul de familie al regelui Akhenaton (ilustr. 40), medalia care arată planul inițial al bazilicii San Pietro de la Roma (ilustr. 186), fresca lui Correggio din domul catedralei din Parma (ilustr. 217) și unul dintre portretele ofițerești realizate de Frans Hals (ilustr. 269).

Am adăugat și alte câteva ilustrații pentru a aduce clarificări cadrului sau contextului unor opere studiate: figura completă a *Aurigei* de la Delfi (ilustr. 53), catedrala de la Durham (ilustr. 114), portalul de nord al catedralei din Chartres (ilustr. 126) și transeptul sudic al catedralei din Strasbourg (ilustr. 128). Nu este nevoie să explic înlocuirea unor ilustrații din rațiuni pur tehnice, nici prezența la scară mai mare a unor detalii, dar trebuie să spun câteva cuvinte despre cei opt artiști pe care am decis să-i includ în plus. În prima prefață, îl aminteam pe Corot printre pictorii pe care îi admiram mult, dar pe care nu-i putusem include în lucrare. Am fost obsedat de omisiune și acum m-am revanșat, sperând că această schimbare va fi utilă discuției unor probleme artistice.

În rest, am limitat includerea de noi artiști la capitolele despre secolul al XX-lea. Preluând din versiunea germană a acestei cărți doi maestri ai expresionismului german, Käthe Kollwitz, care a exercitat o mare influență asupra „realismului socialist” din Europa de Est, și Emil Nolde, pentru folosirea unui nou limbaj grafic (ilustr. 368 și 369); Brâncuși și Nicholson (ilustr. 380 și 382) completează arta abstractă, iar „Chirico și Magritte, pe cea

suprarealistă (ilustr. 388 și 389). În sfârșit, Morandi mi-a folosit ca exemplu de artist din secolul al XX-lea, cu atât mai mult cu cât a știut să reziste etichetelor stilistice (ilustr. 399).

Am făcut aceste adăugiri în speranța că evoluția va fi mai puțin bruscă decât a putut să pară în edițiile trecute, prin urmare, mai inteligibilă. Pentru că acesta este principalul scop al cărții de față. Dacă a găsit prieteni printre amatorii de artă și studenți, asta se datorează probabil faptului că le-a permis să înțeleagă coeziunea istoriei artei. E agasant să memorezi o listă cu nume și date; în schimb, e mai ușor să-ți amintești o istorie, după ce ai înțeles rolul pe care îl joacă diferitele personaje și ai văzut motivele și episoadele povestirii. Spun de câteva ori în această carte că, în artă, orice câștig într-un domeniu riscă să se manifeste printr-o pierdere în altă parte. Desigur, e valabil și pentru această nouă ediție, dar sper în mod sincer ca numeroasele câștiguri să compenseze îndeajuns orice pierdere. Îmi rămâne să-i mulțumesc lui Bernard Dod, pentru devotamentul cu care a supravegheat, cu privirea lui de vultur, realizarea acestei noi ediții.

E.H.G., decembrie 1994

INTRODUCERE

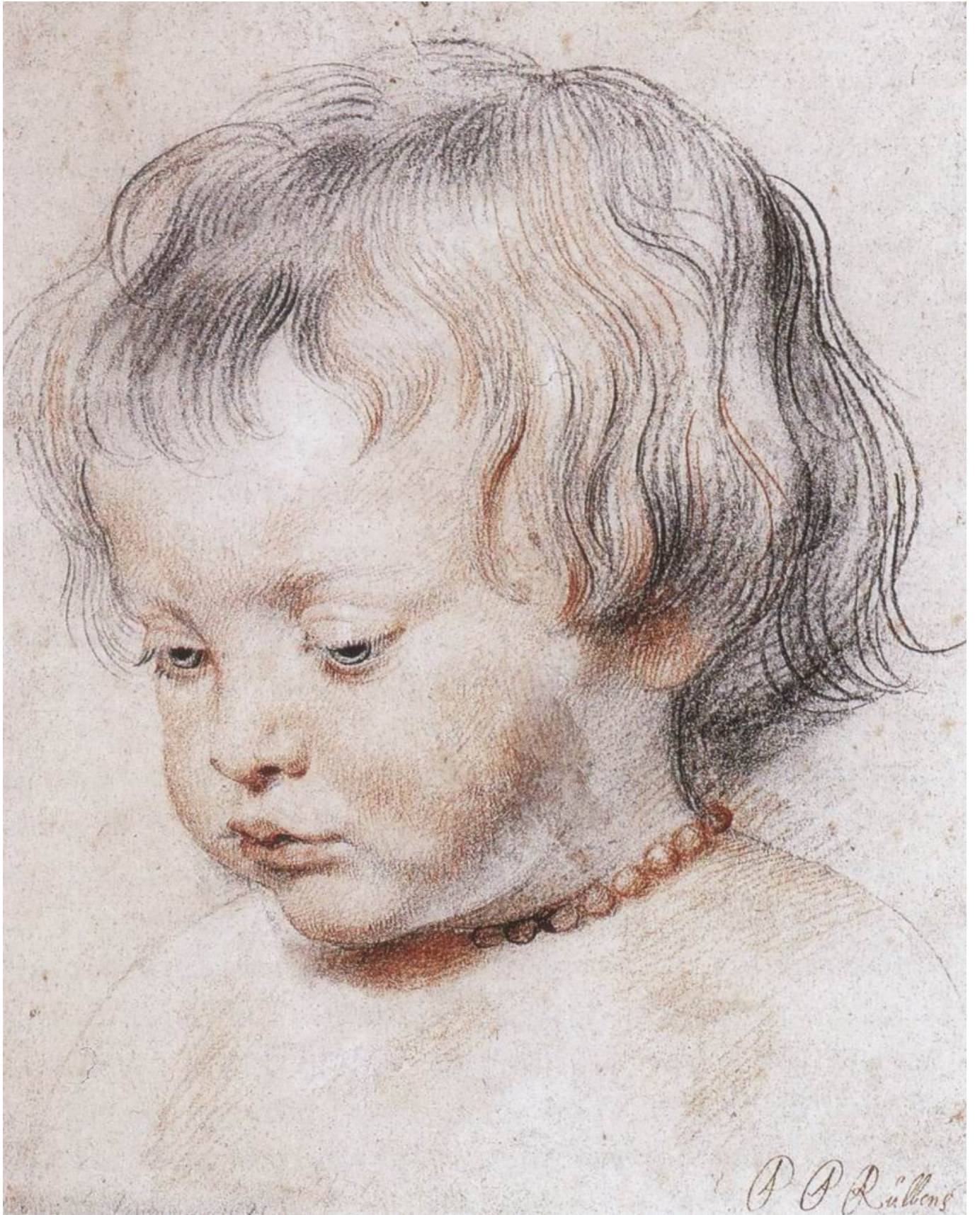
Arta și artiștii

S-o spunem clar, de la început: „arta” nu are existență proprie. Există doar artiști. În timpuri foarte îndepărtate, oamenii, cu ajutorul unor bucăți de pământ colorat, schițau formele unui bizon pe pereții grotelor; în zilele noastre, cumpără culori și fac afișe: în acest interval, au realizat foarte multe lucruri. Nu există niciun inconvenient în a numi artă ansamblul acestor activități, cu condiția de a nu uita niciodată că un asemenea cuvânt capătă multe sensuri deosebite, în momente și locuri diferite, și de a înțelege bine că arta în abstract, Arta cu A mare, nu există. Este evident că, în zilele noastre, această Artă cu A mare a devenit un fel de ideal, dublat de o sperietoare. Poți să distrugi un artist spunând că ceea ce a făcut poate că nu e rău în genul lui, dar nu e „artă”. Și poți să uluiești un om cumsecade, care admiră un tablou, spunând că ceea ce îi place în acea operă nu e arta în sine, ci cu totul altceva.

În realitate, cred că nu există motive proaste ca să-ți placă o statuie sau un tablou. Poate să-ți placă un peisaj pentru că îți amintește de țara ta, sau un portret pentru că evocă chipul unui prieten. Nu-i nimic absurd în asta. Este inevitabil – și toți suntem o apă și-un pământ – ca un tablou să stârnească în noi o mie și una de amintiri care suscită o plăcere sau o

aversiune. Atâta timp cât aceste amintiri ne ajută să apreciem ceea ce vedem, nu e cazul să ne facem griji. Dar, dacă vreo amintire nepotrivită ne falsifică judecata, când, de exemplu, ne întoarcem instinctiv fața de la o pictură reprezentând un peisaj alpin admirabil, pentru că avem oroare să ne cățărăm pe munte, atunci devine necesar să examinăm temeinic motivele unei aversiuni care anulează o plăcere pe care am fi putut s-o avem. Există *cu siguranță* motive injuste de a disprețui o operă de artă.

În general, oamenilor le place să găsească într-un tablou ceea ce le place în realitate. O astfel de preferință e cât se poate de naturală. Toți iubim frumusețea în natură și suntem recunoscători celui care a știut s-o fixeze în opera sa. Desigur, un artist nu se gândește să ne ofenseze. Când Rubens a desenat un portret al fiului său (ilustr. 1), marele pictor flamand era mândru de frumusețea copilului.



1. Pieter Paul Rubens, *Portretul fiului său Nicolas*, cca 1620, cărbune și sanguină pe hârtie, 25,2 x 20,3 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina

Dorea, cu siguranță, să ne facă să-l admirăm. Dar această tendință spre lucruri drăgălașe și plăcute ar putea să ne facă să ne poticnim dacă ne împinge să dăm deoparte operele cu subiecte mai puțin seducătoare. Cu siguranță că marele pictor german Albrecht Dürer a desenat portretul mamei sale (ilustr. 2) cu aceeași dragoste și devoțiune cu care a schițat Rubens chipul fiului său.

1514

on only

By it allmost diverse
winter by road
alt 63 we

and it is the
my 1514 we
on the way we
the way we
my way we



2. Albrecht Dürer, *Mama artistului*, 1514, cărbune pe hârtie, 42,1 x 30,3. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Acest studiu pătrunzător al bătrâneții poate să ne șocheze, dar, dacă luptăm contra acestui dezgust instinctiv, vom fi pe deplin recompensați. Pentru că, în teribila lui sinceritate, desenul lui Dürer este o capodoperă. Vom înțelege destul de repede că frumusețea unui tablou nu coincide cu latura agreabilă a unui subiect. N-aș putea să hotărăsc dacă acei copii în zdrențe, pe care îi picta cu atâta plăcere Murillo, erau sau nu frumoși (ilustr. 3), dar e sigur că, așa cum i-a pictat, au un farmec nespus.



3. Bartolomé Estebán Murillo, *Copii jucând zaruri*, cca 1670-1675, ulei pe pânză, 146 x 108 cm. München, Alte Pinakothek

La fel, vom considera poate destul de neinteresant copilul din pictura de interior a olandezului Pieter de Hooch (ilustr. 4), și totuși este un tablou splendid și de o mare seducție.



4. Pieter de Hooch, *Interior cu femeie curățând mere*, 1663, ulei pe pânză, 70,5 x 54,3. Londra, Wallace Collection

Noțiunea de frumusețe e neliniștitoare prin faptul că gustul și canoanele frumosului variază la infinit. Iată (ilustr. 5 și 6) doi pictori, amândoi din secolul al XV-lea și amândoi reprezentând îngerii cântând la lăută. Mulți vor prefera opera italianului Mellozo da Forlì (ilustr. 5), plină de farmec și de grație, celei a contemporanului său, flamandul Hans Memling (ilustr. 6).



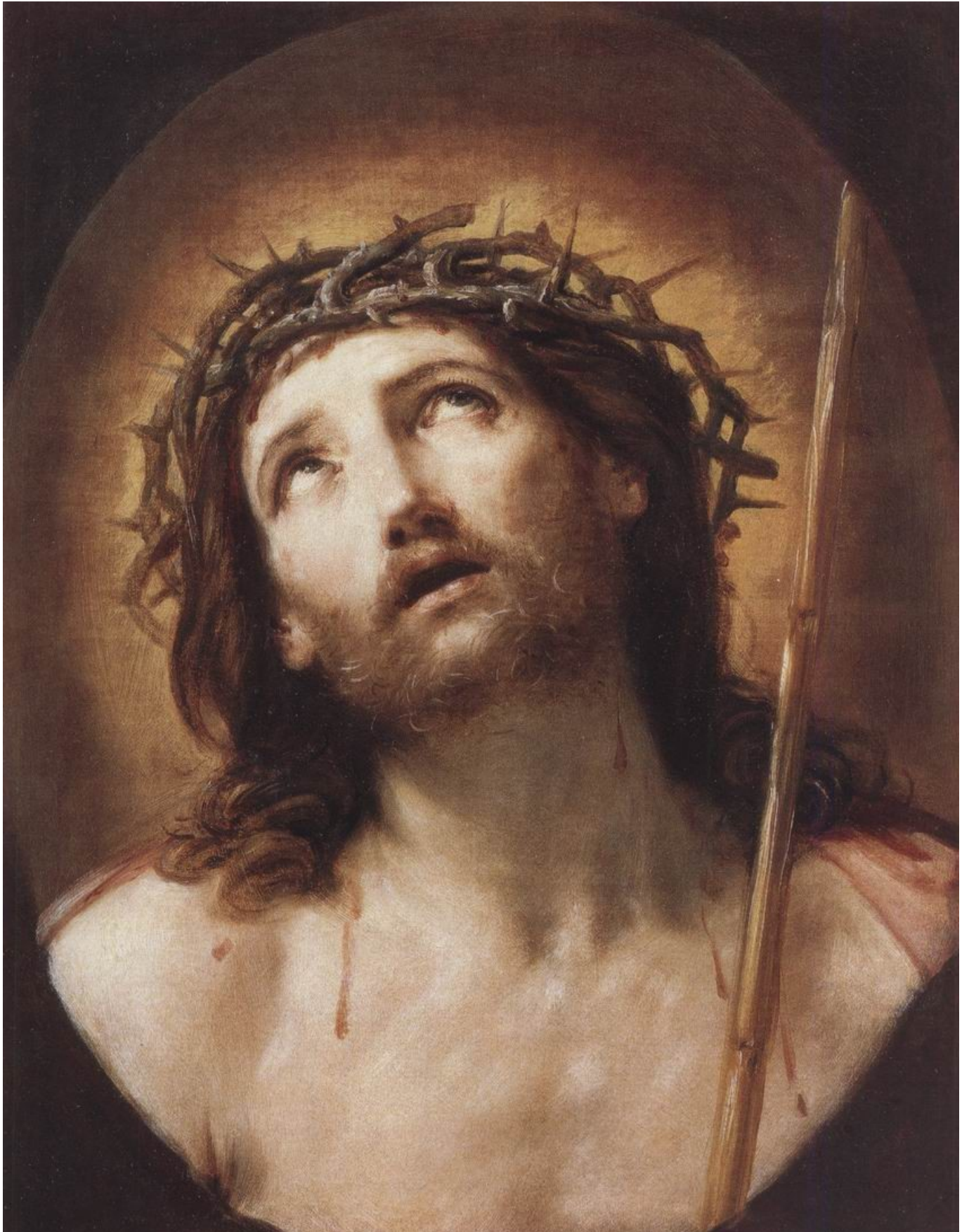
5. Melozzo da Forlì, *Înger*, cca 1480, detaliu de frescă. Roma, Pinacoteca Vaticanului



6. Hans Memling, *Înger*, cca 1490, ulei pe lemn, detaliu de rețablou.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

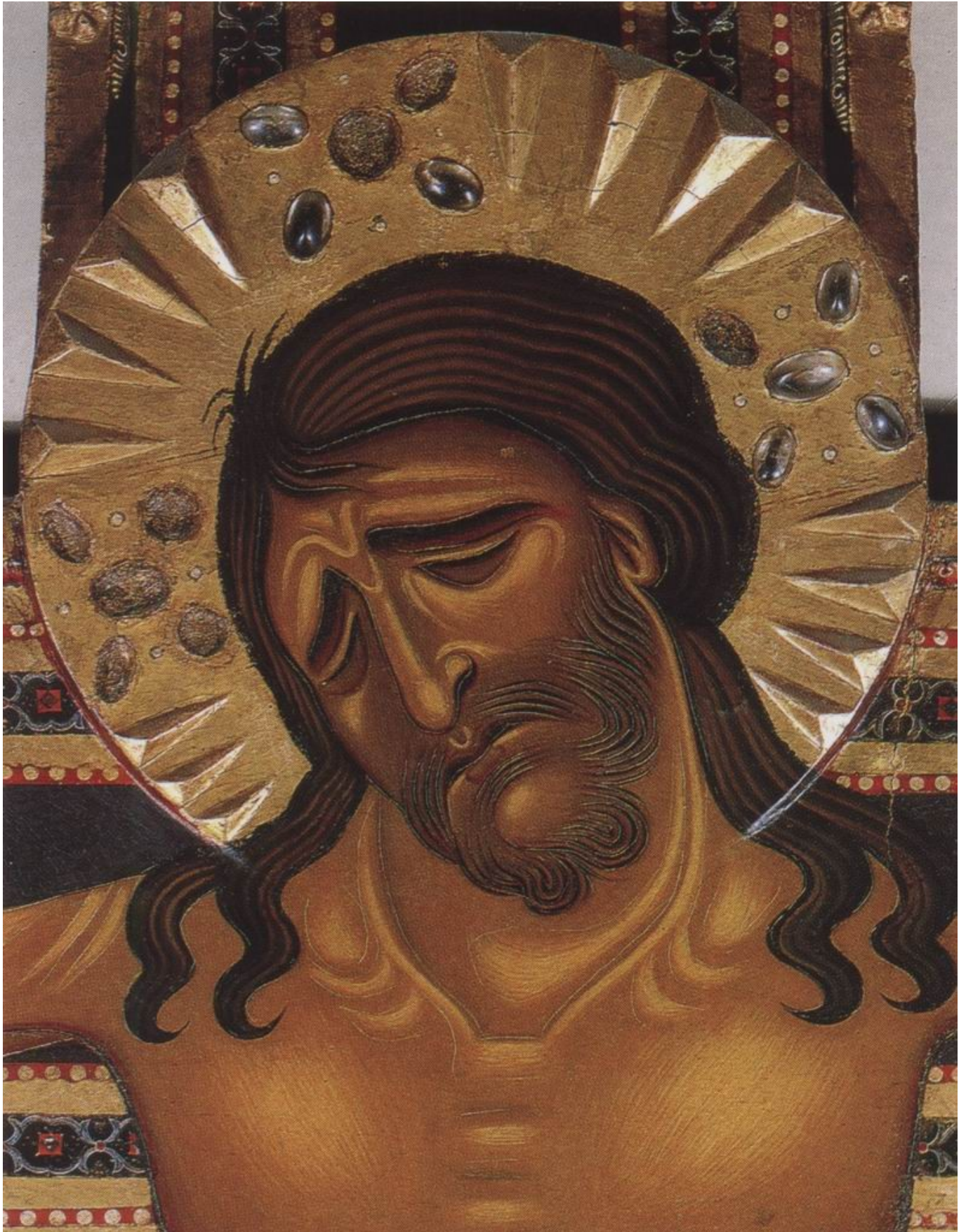
Mie îmi plac amândouă. Poate că e nevoie de puțin mai multă atenție ca să sesizezi frumusețea pe care o exprimă îngerul lui Memling, dar, când ne vom obișnui cu subtila lui stângăcie, ni se va părea adorabil.

Ceea ce e valabil pentru frumusețe e valabil și pentru expresie. În realitate, deseori expresia unei figuri pictate face ca ea să ne placă sau nu. Unii sunt atrași de o expresie ușor de înțeles care, chiar prin aceasta, îi emoționează profund. Când Guido Reni, pictor italian din secolul al XVII-lea, a reprezentat fața lui Hristos pe cruce (ilustr. 7), intenția lui era cu siguranță ca spectatorul să poată regăsi în ea toate suferințele și toată slava Patimilor.



7. Guido Reni, *Capul lui Hristos*, cca 1639-1640, ulei pe pânză, 62 x 48 cm. Paris, Muzeul Luvru

O mulțime de oameni, de-a lungul câtorva secole, au primit consolare și îmbărbătare de la o astfel de imagine a Mântuitorului. Sentimentele pe care le exprimă sunt atât de puternice și atât de limpezi, încât au fost făcute nenumărate copii ale sale pe care le întâlnești în capele și în casele cele mai modeste, acolo unde nimeni nu e preocupat de „artă”. Dar, dacă expresia intensă a unui sentiment ne emoționează, acesta nu-i un motiv să ne întoarcem fața de la opere a căror expresie este poate mai dificil de înțeles.



8. Maestru toscan, *Hristos pe cruce*, cca 1175-1225, tempera pe lemn, detaliu dintr-un crucifix. Florența, Galleria degli Uffizi

Pictorul italian din secolul al XIII-lea, autor al crucifixului din care vedem un detaliu în ilustrația 8, a simțit cu siguranță drama Patimilor la fel de sincer precum Guido Reni, dar, pentru a-i înțelege sentimentul, trebuie mai întâi să ne familiarizăm cu felul lui de a lucra. După ce vom cunoaște bine aceste moduri diferite de exprimare, poate că vom ajunge să preferăm opere de artă care redau un sentiment mai puțin direct, mai tainic, comparativ cu cea a lui Guido Reni. Așa cum unii preferă un bărbat sobru în vorbe și gesturi, care nu se dezvăluie în întregime, tot așa există alții care știu să aprecieze opere pictate sau sculptate care le lasă ceva de ghicit, ceva la care să mediteze. În operele „primitivilor”, datorate unor artiști mai puțin abili decât cei de azi în reprezentarea fețelor și atitudinilor, este uneori deosebit de emoționant să urmărești efortul depus pentru a face vădit sentimentul ce trebuia să fie exprimat.

Dar cei care se inițiază în artă se lovesc și de o altă dificultate. Vor să admire înainte de orice măiestria artistului de a reprezenta lumea vizibilă și caută tablourile care „par adevărate”. Nu mă gândesc nicio clipă să neg legitimitatea unei astfel de concepții. Răbdarea și abilitatea pe care le implică o redare fidelă a „realității” sunt, desigur, lucruri demne de admirație. Mari artiști din trecut s-au străduit să realizeze opere în care fiecare detaliu este fixat cu

mare grijă.



9. Albrecht Dürer, *Iepure*, 1502, acuarelă și guașă pe hârtie, 25 x 22,5 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina

Acuarela lui Dürer care reprezintă un iepure (ilustr. 9) este un exemplu faimos al acestui zel răbdător. Dar cine ar putea să spună că elefantul desenat de Rembrandt (ilustr. 10) nu-i la fel de remarcabil, din singurul motiv că are mai puține detalii? Rembrandt era un mare magician, care a știut, din câteva linii, să dea senzația de piele ridată a elefantului.



10. Rembrandt, *Elefant*, 1637, cărbune pe hârtie, 23 x 34 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina

Dar, în iubirea lor puțin maniacă pentru „realitate”, nu doar execuția rapidă sau sumară șochează mult oamenii. Ei sunt uimiți chiar mai mult de opere pe care le consideră ca fiind desenate în mod incorect, mai ales când au fost realizate într-o perioadă relativ recentă, perioadă în care artistul „ar fi trebuit să știe

mai multe". În realitate, nu există niciun mister în aceste deformări ale naturii, care revin atât de des în discuțiile despre arta modernă. Cine a văzut un desen animat, sau pur și simplu niște caricaturi, știe foarte bine că este deseori corect să desenezi lucrurile diferit de ceea ce par, să le modifizi, să le deformezi într-un fel sau altul. Dacă Mickey Mouse nu seamănă deloc cu un șoarece adevărat, cine s-ar gândi să se plângă? Dar cei care se lasă prinși de farmecul creaturilor lui Walt Disney nu se gândesc deloc la „artă”. Privindu-i filmele, ei lasă la ușă prejudecățile celor care vizitează o expoziție de artă contemporană. Și, dacă un artist modern își permite să deseneze ceva în felul lui, va fi foarte repede considerat un cârpaci incapabil. Totuși, orice am crede despre artiștii moderni, le putem în orice caz acorda minimul de știință necesară pentru un desen „corect”. Dacă se depărtează de la el, au motivele lor, iar aceste motive se înrudesesc cu cele ale unui Disney sau ale unui caricaturist. Ilustrația 11 reproduce o planșă dintr-o *Istorie naturală* ilustrată de unul dintre cei mai mari artiști contemporani, Pablo Picasso. Nimeni nu s-ar gândi să critice această imagine încântătoare a unei cloști cu puișorii ei.



11. Pablo Picasso, *Găină cu pui*, 1941-1942, acvaforte, 36 x 28 cm.
Ilustrație la *Istoria naturală* a lui Buffon



12. Pablo Picasso, *Cocoș tânăr*, 1938, cărbune pe hârtie, 76 x 55 cm.
Colecție particulară

Dar, pentru a desena un cocoș tânăr (ilustr. 12), Picasso nu s-a mulțumit doar cu simpla redare a siluetei păsării. El a vrut să scoată în relief caracterul său agresiv, insolența sa stupidă. În fond, a recurs la procedeele caricaturii. De aceea, când o pictură sau un desen ni se pare incorect, ar trebui să ne punem întotdeauna două întrebări. Mai întâi: nu a avut artistul motivele lui să aducă unele modificări aparențelor? În această privință, lucrurile ni se vor părea mai clare pe măsură ce vom urmări povestea evoluției artelor. Pe de altă parte, înainte de a condamna o lucrare pentru că a fost desenată incorect, trebuie să ne mai întrebăm dacă suntem siguri că avem dreptate, dacă suntem siguri că pictorul a greșit. Toți avem tendința să hotărâm, fără să ne gândim, că lucrurile „sunt sau nu sunt așa”. Fapt destul de ciudat, întotdeauna ni se pare că natura trebuie să fie aidoma imaginilor cu care suntem obișnuiți. Lucru perfect ilustrat de o descoperire curioasă făcută într-un trecut relativ recent. Timp de secole, o mulțime de oameni, la curse sau la vânătoare, au observat cai în galop. O mulțime de oameni au privit cu plăcere tablouri sau gravuri reprezentând cai în galop în spatele unei haite de câini sau în focul unei lupte. Și se pare că nimeni nu a știut vreodată să vadă cum aleargă cu adevărat un cal. De la cei mai buni la cei mai slabi, toți pictorii au reprezentat caii cu picioarele întinse, despicând

aerul, cum a făcut Théodore Géricault în tabloul său faimos *Cursă de cai la Epsom* (ilustr. 13).



13. Théodore Géricault, *Cursă de cai la Epsom*, 1821, ulei pe pânză, 92 x 122,5 cm. Paris, Muzeul Luvru

Peste circa cincizeci de ani, când fotografia a fost destul de perfecționată ca să permită instantanee foarte precise, s-a băgat de seamă că pictorii și amatorii stăruiseră până atunci în aceeași greșeală. Un cal în galop nu are niciodată atitudinile care ni se par atât de „naturale”. Calul își aduce alternativ picioarele spre corp pe măsură ce părăsesc solul (ilustr. 14).



14. Eadweard Muybridge, *Cal în galop*, 1872, cronofotografie, Kingston upon Thames, Museum and Art Gallery

Dacă ne gândim o clipă, ne va fi cât se poate de evident că nu putea să fie altfel. Și totuși, când pictorii, vrând să aplice această nouă descoperire, au început să reprezinte cai în atitudinile lor reale, s-a considerat în general că aceste picturi sunt lipsite de veridicitate.

Desigur, este vorba despre un exemplu extrem; totuși, n-ar trebui să se creadă că erori de acest gen constituie un lucru excepțional. Toți avem o anumită

tendință să admitem ca fiind adevărate doar formele și culorile complet convenționale. Faptul că un copil dă astrilor o formă geometrică de stea nu e deloc de natură să ne surprindă. Dar a vrea neapărat ca, într-un tablou, cerul să fie albastru și iarba verde, înseamnă, dacă ne gândim cât de cât, a raționa aproape ca în felul acestui copil. În loc să ne supărăm văzând ceruri sau pășuni reprezentate în alte culori, ar fi mai bine să ne străduim să uităm tot ceea ce credem că știm și să vedem lumea ca și cum s-ar oferi pentru prima dată privirilor noastre. Dacă facem acest efort cu bună-credință, am putea foarte bine să descoperim **că** lucrurile pot să se prezinte în culorile cele mai surprinzătoare. Or, pictorii știu uneori să privească lumea cu alți ochi. Doresc să vadă lumea altfel, lăsând deoparte prejudecățile, noțiunile gata făcute despre culoarea fiecărui lucru: carnea roșie, merele galbene sau roșii și așa mai departe. Nu-i chiar atât de simplu să te eliberezi de aceste idei preconcepute, și artiștii care reușesc cel mai bine acest lucru produc în general operele cele mai puternice și mai fecunde. Artă lor ne învață să descoperim în natură frumuseți noi pe care nu le-am fi bănuț niciodată. Instruită de ei, privirea noastră va percepe în peisajul cotidian un caracter fantastic la care obișnuința ne-a împiedicat să avem acces.

Nu există un obstacol mai mare în calea înțelegerii marilor opere de artă decât refuzul nostru de a lăsa deoparte obișnuința și prejudecățile. Condamnăm deseori un tablou care reprezintă un subiect familiar într-un mod neașteptat, fără alt motiv decât acest

caracter insolit. Cu cât am văzut mai multe reprezentări ale aceluiași subiect, cu atât suntem mai convinși că, în modul de a-l trata, artistul nu se poate îndepărta de tradiție. Uneori suntem deosebit de tipicari când e vorba de subiecte biblice. Totuși, toți știm că *Biblia* nu ne spune nimic despre fizicul lui Hristos și că reprezentarea lui Dumnezeu sub o formă umană e un fel de „rămășag”. Știm foarte bine că imaginile cu care suntem obișnuiți sunt creația artiștilor din trecut, dar asta nu-i împiedică pe mulți să considere o blasfemie ceva ce se îndepărtează de aceste forme tradiționale.

În general, artiștii care au studiat bine scripturile s-au străduit să-și făurească o imagine cu adevărat nouă asupra episoadelor din istoria sfântă. Încercând să uite toate figurările anterioare pe care le cunoșteau, au făcut un efort să-și imagineze cum s-au derulat aceste scene: păstorii adorându-l pe copilul Hristos în iesle, un pescar care renunță la toate ca să predice Evanghelia... etc.

De multe ori, această dorință a unui mare artist de a citi textul venerabil ca pe un lucru cu totul nou a uimit și indignat un public nechibzuit. Tipic în acest sens este scandalul stârnit pe la anul 1600 de Caravaggio, pictor extrem de îndrăzneț care a revoluționat arta italiană. Promise misiunea să picteze un Sfânt Matei pentru o biserică romană. Sfântul trebuia să fie reprezentat scriindu-și Evanghelia și, ca să arate că Evanghelia este cuvânt divin, alături de sfânt trebuia să fie pictat un înger, îndrumându-i inspirația. Caravaggio, tânăr artist intransigent, cu o

imaginație fertilă, a încercat să se apropie cât mai mult de ceea ce ar fi putut fi un sărac și bătrân truditor, un modest vameș, aflat brusc în fața sarcinii de a așterne pe hârtie relatarea unor evenimente solemne. Și l-a pictat pe Sfântul Matei (ilustr. 15) chel, cu gambele goale, cu picioarele pline de praf, strângând cu stângăcie în mâini ceaslovul greu, încruntându-se, concentrat asupra unui efort cu care nu era obișnuit.



15. Caravaggio, *Sfântul Matei*, 1602, ulei pe pânză, 223 x 183 cm.
Operă distrusă, odinioară aflată la Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Alături de sfânt, artistul a pictat un înger foarte tânăr, care pare căzut direct din ceruri și care îndrumă cu blândețe mâna neîndemânatică a bătrânului. Când tabloul a fost livrat bisericii al cărei altar trebuia să-l împodobească, a izbucnit scandalul, tabloul fiind considerat o lipsă de respect față de evanghelist. Pictura a fost refuzată și Caravaggio s-a văzut obligat s-o ia de la capăt. De data aceasta, a evitat orice risc, respectând cu strictețe convențiile admise în privința înfățișării unui înger și a unui sfânt (ilustr. 16). Totuși, a rezultat un tablou frumos, deoarece Caravaggio s-a străduit să-l facă viu și plăcut, dar a simțit că această operă e mai puțin onestă, mai puțin sinceră decât prima.



15. Caravaggio, *Sfântul Matei*, 1602, ulei pe pânză, 296,5 x 195 cm.
Roma, biserica San Luigi dei Francesi

Această întâmplare scoate în evidență cât de dăunătoare este atitudinea celor care critică sau disprețuiesc o operă de artă din motive care nu au nicio legătură cu arta. În plus, lucru și mai important, ne arată foarte bine că ceea ce numim o operă de artă nu este produsul unei activități mai mult sau mai puțin misterioase, ci un obiect făcut de mâna omului pentru uzul oamenilor. Agățat pe peretele muzeului, protejat contra curiozității prea directe a vizitatorului, un tablou capătă un caracter abstract și parcă îndepărtat. Totuși, inițial, a fost făcut pentru a fi examinat de aproape, luat în mână și negociat; era un obiect râvnit, ba chiar motiv de dispută. Nu trebuie să pierdem din vedere că fiecare detaliu al lui, fiecare trăsătură rezultă dintr-o alegere făcută de artist; că, poate, după o matură chibzuință și ezitare, a făcut succesiv o mulțime de modificări: acel copac din planul doi, trebuia să-l lase așa cum era, sau să-l repicteze? O tușă pusă în mod fericit a dat o strălucire la început neprevăzută unui nor aurit de soare; unele figuri poate că au fost adăugate fără tragere de inimă, la insistența unui client. Asta vrea să însemne că cea mai mare parte a tablourilor și statuilor din muzeele noastre nu au fost concepute în vederea unei astfel de prezentări. Ele au fost executate cu o ocazie deosebită și artistul a urmărit un scop precis atunci când lucra.

Trebuie să spunem că noțiunile de frumusețe și

expresivitate, pe care profanii le definesc uneori cu oarecare greutate, sunt rareori invocate de artiști. Nu întotdeauna a fost așa, dar este o caracteristică comună a timpului prezent și a multor secole din trecut. Lucrul acesta se explică în parte prin rezerva artistului adevărat, care s-ar simți ridicol să menționeze „expresia sentimentelor sale” și alte banalități. El nu insistă asupra unui lucru care se înțelege de la sine. Este deja un motiv foarte bun, dar mai există unul. Printre grijile zilnice ale artistului, acest gen de idei generale joacă un rol mult mai puțin important decât crede marele public. Ceea ce constituie grija artistului când își imaginează tabloul, când îi face schița, când se întreabă dacă opera lui a atins punctul de desăvârșire, este ceva mai greu de exprimat în cuvinte. Poate că se întreabă pur și simplu dacă „e bine așa”. Și doar după ce vom înțelege semnificația acestei întrebări atât de simple și de vagi în aparență, vom începe să sesizăm despre ce este vorba cu adevărat.

Pentru a desluși acest fel de mister, cred că propria experiență ne poate fi de oarecare folos. Nu-i nevoie să fii artist ca să fii confruntat cu probleme de ordinul celor din viața unui pictor sau unui sculptor. Ba chiar aș fi tentat să spun că ar fi greu de găsit o ființă care nu a făcut cunoștință, cât de cât, cu acest gen de problemă. Cine a aranjat vreodată o jerbă de flori, vrând s-o facă să arate cât mai bine, știe ce înseamnă să repartizezi culorile, să iei de aici ca să adaugi dincolo; într-un cuvânt, să echilibrezi formele și culorile fără să știi foarte bine ce fel de armonie

urmărești.

Intuim că o pată roșie ici sau colo schimbă totul, că un albastru, care e frumos prin el însuși, nu „se potrivește” cu celelalte culori, că o rămurică verde așezată în mod fericit desăvârșește echilibrul.

„E bine, nu trebuie să mai schimbăm nimic.” Pentru altcineva poate fi vorba de alegerea unei centuri care să se potrivească cu o anumită haină sau, mai trivial, de prezentarea unei fripturi pe o farfurie. Indiferent cât de neînsemnată e problema, avem totuși sentimentul că ar fi fost de ajuns foarte puțin ca să strice echilibrul și că există o aranjare preferabilă oricărei alteia.

Aceste detalii ni se par fără prea mari consecințe, poate că i-am considera maniaci pe cei care manifestă o asemenea atenție față de flori, haine sau aranjarea mesei. Dar ceea ce în viața obișnuită poate să fie doar o nevinovată manie devine lucru esențial în domeniul artei. Când e vorba de asortarea formelor sau dispunerea culorilor, artistul are datoria să fie maniac sau, mai bine spus, pretențios la extrem. Va percepe nuanțe de umbră și texturi pe care noi le discernem cu mare greutate, iar sarcina lui este infinit mai complexă decât orice ne poate propune viața de toate zilele. Nu e vorba să alegi între două-trei culori, două-trei forme sau două-trei gusturi, ci să folosești o paletă practic nelimitată. Pe pânză, trebuie să aduci la punctul lor de echilibru sute de nuanțe și de forme. O pată de verde poate deodată să pară prea galbenă pentru că se află prea aproape de un albastru-violet; pictorul poate să creadă că totul e pierdut din cauza

unei note discordante care îl obligă să ia totul de la capăt. Poate să fie o problemă dureroasă și, pentru rezolvarea ei, mulți pictori vor tatona zile întregi, adăugând ici, ștergând colo, făcând modificări abia perceptibile pentru ochiul spectatorului. Dar, după ce soluția este în sfârșit găsită, vedem bine că totul e în ordine, că nu mai e nimic de adăugat, că ne aflăm în fața unei imagini perfecte care contrastează cu imperfecțiunea acestei lumi.

Să luăm drept exemplu una dintre celebrele madone ale lui Rafael: *Fecioara pe pajiște* (ilustr. 17). Desigur, e vorba de un tablou frumos și seducător; figurile sunt desenate admirabil și expresia Fecioarei care se uită la cei doi copii are ceva ce nu poate fi uitat.



17. Rafael, *Fecioara pe pajiște*, 1505-1506, ulei pe pânză, 113 x 88

cm. Viena, Kunsthistorisches Museum



18. Rafael, patru studii pentru *Fecioara pe pajiște*, 1505-1506, peniță și cerneală pe hârtie, 36,2 x 24,5 cm, foaie dintr-un carnet de schițe. Viena, Graphische Sammlung Albertina

Dar, dacă examinăm schițele făcute de Rafael pentru acest tablou (ilustr. 18), ne dăm curând seama că principala grijă a pictorului era alta. El căuta înainte de orice echilibrul între figuri, justețea raporturilor care să confere ansamblului cea mai mare armonie. Schițele sumare ale colțului stâng arată că s-a gândit să-l reprezinte pe pruncul Isus depărtându-se de mama lui, cu fața spre ea; și a schițat câteva poziții ale capului mamei ca să echilibreze mișcarea copilului. Apoi s-a hotărât să întoarcă pruncul în celălalt sens, cu brațele întinse spre Fecioară. Pe urmă, l-a introdus pe micul Ioan, pruncul Isus privind

spre spectator, în loc să se uite spre Ioan, cum va face în versiunea definitivă. După care a făcut o altă încercare, cu o linie cursivă și parcă nerăbdător, capul pruncului Isus având mai multe atitudini. Pictorul a umplut astfel câteva foi, încercând să dispună cele trei figuri cât mai armonios posibil. Iar pictura arată foarte bine că a reușit. În acest tablou, totul pare exact la locul lui; echilibrul și armonia obținute după o îndelungă căutare par atât de simple și de naturale, încât aproape că nu le-am remarca. Și totuși tocmai această armonie dă intensitate frumuseții Fecioarei și farmecului copiilor.

Este pasionant să urmărești astfel un artist în căutarea unui echilibru perfect. Dar, dacă l-am întreba despre motivele unei anumite modificări, poate că nu ar fi în stare să ne răspundă. Departe de a respecta reguli stabilite, el își urmează inspirația de moment. Este adevărat că, în acele epoci, artiștii sau criticii s-au străduit să formuleze regulile artei. Dar trebuie să recunoaștem că artiștii mediocri n-au făcut nimic bun încercând să aplice aceste legi, în timp ce adevărații maeștri puteau să le încalce oricând pentru a ajunge la armonii noi, niciodată întrezărite. Când Joshua Reynolds a spus în fața elevilor săi de la Royal Academy că albastrul nu trebuia niciodată să fie folosit pentru prim-planuri, fiind rezervat doar realizării planurilor îndepărtate, acest principiu nu a fost deloc pe gustul rivalului său Thomas Gainsborough. El a vrut să și dovedească inutilitatea unor astfel de reguli academice și a pictat faimosul *Blue Boy*, al cărui costum albastru strălucește pe

fundalul de un maroniu cald.



Thomas Gainsborough, *Blue Boy*, cca 1770, ulei pe pânză, 177,8 x 112,1 cm. Huntington Library, San Marino, California [sursa: Wikipedia; ilustrația lipsește în ediția tipărită]

Adevărul este că nu se pot stabili reguli de acest fel, pentru că orice artist este complet imprevizibil în ceea ce face. Ba chiar poate, dacă simte nevoia, să introducă o notă acută sau discordantă. După cum nu există niciun canon pentru a măsura gradul de perfecțiune al unei opere de artă, tot așa este, în general, imposibil de exprimat în cuvinte după ce anume recunoaștem o capodoperă. Aceasta nu implică deloc absența unei ierarhii în ansamblul producției artistice sau faptul că ar fi interzis să discutăm despre probleme de gust. Astfel de discuții au cel puțin meritul de a ne face să privim operele cu mai multă atenție, și, cu cât le examinăm mai mult, cu atât mai mult vom avea șansa să descoperim aspecte care poate că ne-au scăpat la început. Așa vom ajunge să sesizăm nuanța deosebită de armonie la care s-a străduit să ajungă fiecare generație. Cu cât vom sesiza mai bine aceste armonii, cu atât mai mare va fi delectarea noastră. „Despre gusturi și culori nu se discută”, spune proverbul. Dar nu trebuie să deducem de aici că gustul nu poate fi educat. Fiecare dintre noi va găsi în experiența lui dovada acestui adevăr. Cerul gurii, dacă nu este educat, nu va ști să discearnă ce anume diferențiază între ele vinurile, ceaiurile. Dar dacă dorim, dacă avem timp și ocazia, reușim să discernem perfect nuanțele gustative cele mai subtile, și doar prin această finețe a percepției vom putea aprecia pe deplin soiurile cele mai rare de vin.

Evident, gustul artistic e ceva mult mai complex. Nu e vorba doar de sesizarea unei savori subtile, ci de un lucru mult mai important. Cei mai mari maestri s-au dăruit în întregime operei lor; i-au sacrificat uneori totul și le datorăm puțin efort ca să le înțelegem gândirea.

În artă există întotdeauna ceva nou de descoperit. Marile opere par diferite de fiecare dată când revenim la ele. Au ceva nepuizabil și imprevizibil, ca și ființa omenească, și nu putem niciodată pretinde că le cunoaștem complet. Esențialul constă, poate, în faptul că trebuie să fie abordate cu un spirit gata să sesizeze cea mai mică aluzie și să rezoneze la armonia cea mai ascunsă. Cu un spirit eliberat mai ales de vorbele mari și de frazele gata făcute. E mai bine să nu știi nimic despre artă, decât să deții semiștiința falsului cunoscător sau a snobului. De exemplu, există oameni care, pe baza celor câtorva idei simple pe care am încercat să le exprim în această introducere, știu bine că există mari opere de artă lipsite de calitățile cele mai banale de frumusețe, de expresie sau de desen corect, și care sunt atât de plini de semidictismul lor, încât se prefac că nu poate să le placă nimic din ceea ce este frumos sau corect desenat. Le este teamă să nu fie considerați ignoranți dacă mărturisesc că apreciază opera prea evident încântătoare. Ajung să piardă orice contact și consideră „foarte interesant” tot ceea ce îi dezgustă în sinea lor. Mi-ar părea rău să fiu cauza unei astfel de neînțelegeri.

În capitolele următoare, îmi propun să expun istoria

artei, adică istoria artei de a construi, a picta și a sculpta. Cred că vom reuși să înțelegem de ce unii artiști au lucrat într-un anume fel, au căutat anumite efecte. Este un mod excelent de a dobândi o privire mai aptă să sesizeze caracteristicile deosebite ale diferitelor opere de artă și, prin aceasta, de a ne spori sensibilitatea față de nuanțele cele mai subtile. Poate că e singurul mod de a aborda opera de artă așa cum se cuvine, dar nicio metodă nu e lipsită de pericole. Întâlnim uneori într-un muzeu oameni care, cu catalogul în mână, se opresc în fața unei picturi doar atât cât să-i găsească numărul, să citească titlul, să o bifeze și să meargă mai departe ca niște maniaci. Aceștia ar putea foarte bine să rămână acasă, pentru că nu fac decât să verifice catalogul, fără să se uite la ceva.

Cei care au dobândit o oarecare cunoaștere a istoriei artei sunt deseori expuși unui pericol de același gen. În fața unei opere, nu se opresc s-o contemple, ci caută în memorie eticheta potrivită. E posibil să fi citit că Rembrandt e celebru pentru al său clarobscur. „Ce admirabil clarobscur!”, murmură ei, dând din cap de fiecare dată când văd o lucrare de Rembrandt, apoi trec la tabloul următor. Vreau să semnalez acest pericol, pentru că toți suntem susceptibili să cădem în frivolități de acest gen. Nu aș vrea cu niciun preț ca această lucrare să contribuie la favorizarea acestui gen de lipsă de înțelegere. Aș vrea să ajute ochii să se deschidă, nu limbile să se agite. A flecări despre artă vrute și nevrute nu-i un lucru foarte greu; pentru că, fiind folosit foarte des,

vocabularul criticii și-a pierdut mult din precizie. A privi un tablou cu alți ochi și a te strădui să descoperi ceva este un lucru mult mai dificil, dar aduce în mod sigur o recompensă al cărei caracter neprevăzut nu este lipsit de atractivitate.

1. ÎNCEPUTURI MISTERIOASE

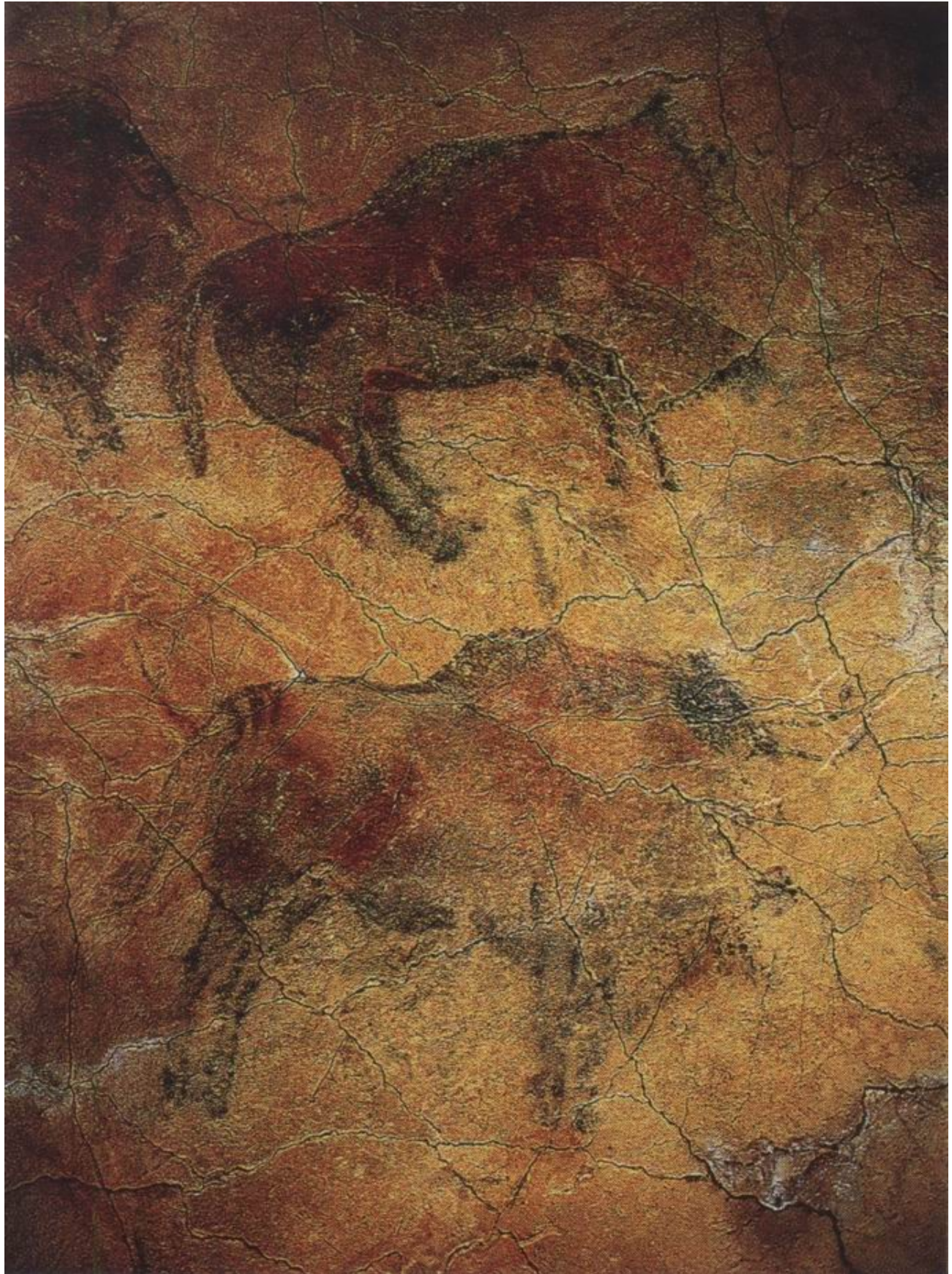
Popoare preistorice și popoare primitive; vechea
Americă

Începuturile artei sunt la fel de misterioase ca și cele ale limbajului. Dacă admitem că arta constă în a construi temple și case, în a face tablouri și sculpturi sau a țese după un motiv ornamental, nu există popor care să nu fi elaborat o formă de artă. În schimb, în cazul în care considerăm arta un fel de lux splendid, destinat muzeelor și expozițiilor sau împodobirii unei încăperi de gală, trebuie să ne dăm seama că folosirea cuvântului este cât se poate de recentă și că mulți dintre cei mai mari arhitecți, pictori și sculptori din trecut nu s-au gândit niciodată la asta. Arhitectura ilustrează cel mai bine cele două concepții. Toți știm că există clădiri frumoase și că unele sunt adevărate opere de artă. Totuși, nu există edificii care să nu fi fost construite într-un scop anume. Cei care le folosesc ca locuri de reuniune sau ca locuințe le consideră doar din punct de vedere utilitar. Dar, pe lângă aceasta, poate să le placă sau nu designul ori proporțiile unui edificiu, să aprecieze eforturile unui arhitect bun care nu a urmărit doar o construcție practică, ci a dorit și să arate „bine”. În trecut, atitudinea față de picturi și sculpturi era adesea aceeași. Erau considerate nu atât opere de artă, cât obiecte create într-un scop precis. Cine ar

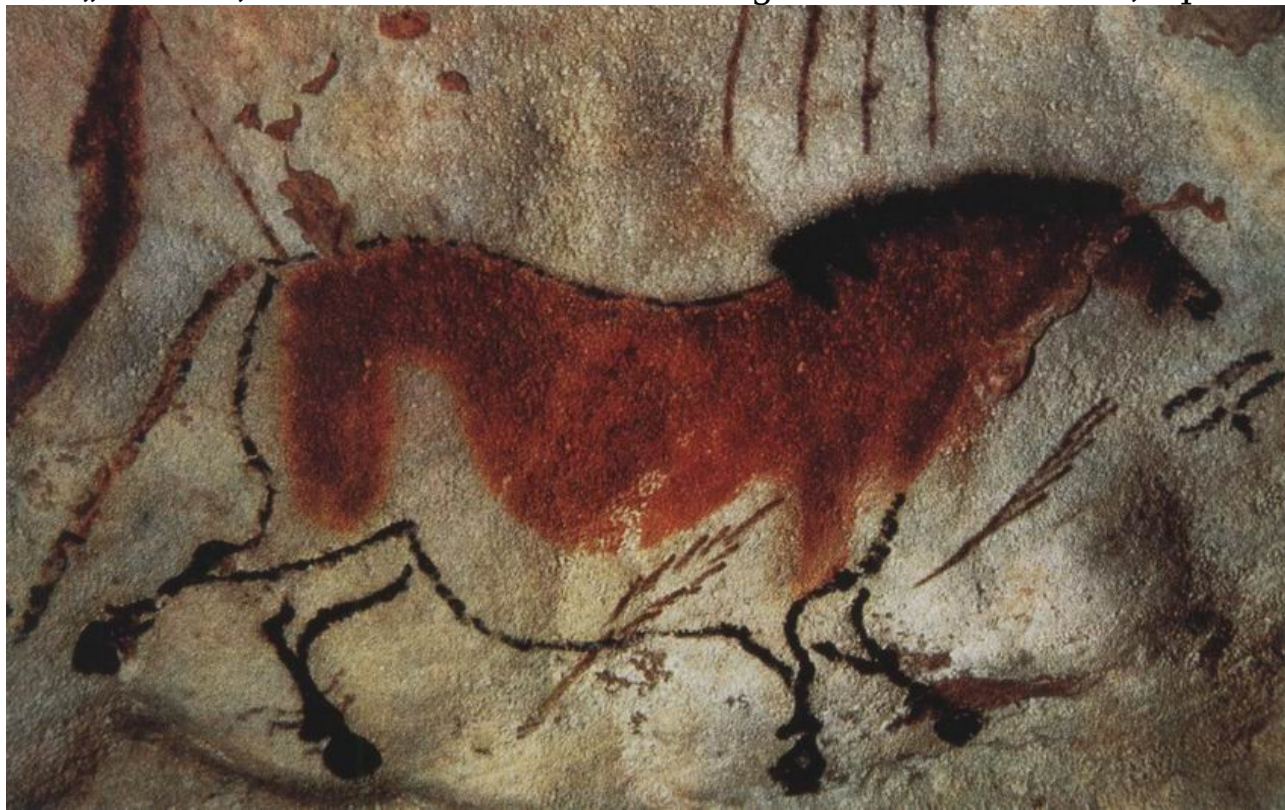
judeca o casă fără să știe cărui scop îi e destinată ar fi un judecător jalnic. Nu avem mai multe șanse să înțelegem arta din trecut dacă nu cunoaștem ce scopuri urmărea. Pe măsură ce ne deplasăm în trecut, acest scop devine din ce în ce mai precis și, în același timp, din ce în ce mai surprinzător. La fel stau lucrurile când părăsim orașele și ajungem la țară sau, și mai bine, când părăsim țările civilizate și ne deplasăm spre popoarele a căror existență actuală încă seamănă cu cea a strămoșilor noștri îndepărtați. Dacă numim aceste popoare „primitive”, nu o facem pentru că ar fi mai simple decât noi – modul lor de a gândi este deseori mai complicat decât al nostru –, ci pentru că sunt mai apropiate de punctul de pornire comun al întregii omeniri. Printre acești primitivi, construcția și imageria provin din același spirit de utilitate. Colibele lor îi feresc de vânt, de ploaie, de soare, ca și de spiritele care provoacă aceste fenomene naturale; imaginile lor sunt făcute ca să-i protejeze contra altor puteri, care, pentru ei, sunt la fel de reale ca și forțele naturii. Cu alte cuvinte, desenele și sculpturile sunt creații magice.

Nu se poate pune problema înțelegerii acestor ciudate începuturi ale artei dacă nu încercăm să pricepem spiritul popoarelor primitive. Trebuie să încercăm să înțelegem ce anume le-a făcut să considere imaginile o forță ce trebuie să fie folosită, și nu lucruri plăcute la privit. Nu cred că ar fi chiar atât de greu să pricepem acest sentiment. Va fi de ajuns să vrem cu adevărat să fim cât se poate de cinstiți cu noi înșine și să vedem dacă nu a rămas ceva

„primitiv” în noi. În loc să începem cu perioada glaciară, să începem cu noi înșine. Iată în ziarul de astăzi fotografia campionului sau actorului nostru preferat: ne-ar face plăcere să-i înțepăm ochii cu un ac? Ne-ar fi la fel de indiferent ca înțeparea ziarului în alt loc? Nu cred. Gândirea mea conștientă știe foarte bine că ceea ce fac nu poate să provoace niciun rău prietenului sau eroului meu; totuși, simt o anumită teamă de a nu-i face rău. În adâncul meu stăruie un sentiment absurd că gestul ar putea aduce un prejudiciu personajului. Dacă nu mă înșel, dacă această idee lipsită de rațiune și ciudată persistă în mintea noastră în aceste timpuri de uimitoare descoperiri științifice, poate că nu este chiar atât de surprinzător că astfel de idei au existat aproape peste tot în rândul popoarelor numite primitive. În toate părțile lumii, vindecători și vrăjitori au vrut astfel să facă o operă magică. Ei au modelat mici figuri ale dușmanilor lor și le-au înțepat inima sau le-au ars, sperând că dușmanii vor suferi din acest motiv. Când manifestanții își ard adversarul în efigie, nu putem vedea aici persistența unei astfel de superstiții? Uneori, „primitivii” nu știu mai mult decât copiii să deosebească imaginea de realitate. Într-o zi, unui artist european, care le desena vitele, indigenii i-au spus, indignați, arătând spre schițe: „Dacă le vei lua cu tine, noi cu ce vom mai trăi?”



19. „Bizoni”, cca 15.000-10.000 î.H. în grota de la Altamira, Spania



20. Cal, cca 15.000-10.000 î.H. în grota de la Lascaux, Franța

Aceste idei pot să ne facă să înțelegem mai ușor cele mai vechi picturi care au ajuns până la noi. Ele datează dintr-un trecut la fel de îndepărtat precum cele mai vechi lucrări făcute de mâna omului. Totuși, când au fost descoperite, în secolul al XIX-lea, pe pereții unor grote sau pe stânci în Spania (ilustr. 19) și în sudul Franței (ilustr. 20), arheologii au refuzat mai întâi să creadă că niște reprezentări animaliere atât de vii și naturale au fost făcute de oamenii din perioada glaciară. Dar, treptat, descoperirea, în aceleași regiuni, a unor instrumente rudimentare din piatră sau os a adus certitudinea că bizonii, mamuții și renii au fost într-adevăr reprezentați prin incizii sau picturi de oamenii care vânau această pradă și o

cunoșteau foarte bine. E o experiență ciudată să cobori în aceste grote, uneori prin coridoare joase și înguste, în adâncurile întunecoase ale muntelui, și să vezi brusc lanterna ghidului luminând o pictură ce reprezintă un taur. Este sigur că nimeni nu s-ar fi târât până în măruntaiele misterioase ale pământului doar ca să decoreze un loc aproape inaccesibil. În plus, cu excepția unor picturi din grotă de la Lascaux (ilustr. 21), rar se întâmplă ca aceste picturi să fie în mod clar repartizate pe bolțile și pereții grotei: ele sunt deseori înghesuite unele în altele, fără o ordine aparentă.



21. Grotă de la Lascaux, Franța, cca 15000-10000 î.H.

Este mult mai plauzibil să vedem în ele cele mai vechi vestigii ale acelei credințe universale în puterea magică a picturii. Cu alte cuvinte, acei vânători

primitivi credeau că, dacă pot să facă o imagine a vânatului lor – probabil ca să-l lovească cu țepușele sau securile de piatră –, animalul însuși va cădea în puterea lor.

Este, desigur, doar o ipoteză, însă o ipoteză pe care o confirmă în mod ciudat observarea unor popoare primitive care și-au păstrat până în zilele noastre vechile lor obiceiuri. Este adevărat că, după cunoștința mea, niciunul dintre aceste popoare nu practică chiar acest fel de magie, dar, în general, arta e considerată de ele ca fiind legată de idei de același ordin despre puterea imaginilor. Încă mai există popoare primitive care cunosc doar uneltele de piatră și care trasează siluete de animale pe stâncă într-un scop magic. Există și triburi care, pentru unele sărbători, se deghizează în animale și le imită mersul în dansurile lor solemne. Ele cred că acest lucru le va conferi putere asupra prăzii. Acești oameni sunt convinși uneori că unele animale sunt în mod fabulos înrudite cu ei și că întreg tribul este un trib-lup, corb sau broască. Evident, pare ciudat, dar nu trebuie să uităm că astfel de idei nu sunt chiar atât de departe de timpurile noastre pe cât s-ar crede. Romanii erau convinși că Romulus și Remus fuseseră alăptați de o lupoaică și țineau o lupoaică de bronz la Roma, pe colina sacră a Capitoliului; până recent, o lupoaică trăia acolo, într-o cușcă. Leul britanic nu are o existență adevărată în paginile lui *Punch*, iar cocoșul galilor, în poezia franceză? Evident, acest fel de heraldică este departe de seriozitatea profundă cu care primitivii își consideră înrudirea lor cu totemul:

astfel, își numesc animalul văr. Par că trăiesc uneori într-un fel de vis în care pot să fie și om, și animal. Multe triburi poartă, la unele ceremonii, măști reprezentând trăsăturile acestor animale, și acest gest îi face pe acești oameni să se simtă transformați în urși și corbi. Sunt, într-un fel, ca niște copii care se joacă de-a pirații sau de-a hoții până când nu mai știu unde se sfârșește jocul și unde începe realitatea. Dar în jurul copiilor există întotdeauna lumea oamenilor mari, există întotdeauna cineva care să le spună: „Nu faceți zgomot așa mare” sau „E timpul să mergeți la culcare”. Lângă primitiv nu există o altă lume care să rupă iluzia, pentru că toți membrii tribului iau parte la dansuri și la ritualuri și se pretează la jocul fantastic. Generațiile trecute le-au transmis sensul acestor ceremonii, care îi absorb atât de intens, încât nu au posibilitatea să rupă vraja și să-și vadă propria comportare cu o privire critică. Toți avem credințe care ni se par ca de la sine înțelese, așa cum „sălbaticii” le au pe ale lor, astfel încât nu suntem în general conștienți de acest lucru decât atunci când întâlnim pe cineva care le pune la îndoială.

Poate că toate acestea par să aibă prea puțină legătură cu arta, dar, în realitate, astfel de condiții influențează arta în mai multe privințe. Munca artistului este deseori destinată să joace un rol în aceste cutume ciudate, și ceea ce contează atunci nu este dacă sculptura sau pictura e frumoasă, în sensul înțeles de noi, ci dacă „funcționează”, adică dacă poate să îndeplinească opera magică dorită. În plus, artiștii lucrează pentru oamenii tribului lor, care știu

exact ce trebuie să însemne fiecare formă și fiecare culoare. Nu se așteaptă de la ei noutăți, ci doar să-și pună în munca lor întreaga abilitate și pricepere.

Nici în acest caz nu este nevoie să căutăm departe o comparație. Rațiunea de a fi a unui drapel nu este alegerea unei pânze frumoase sau a unei culori frumoase, după fantezia fiecărui artist; o verighetă nu este un ornament pe care fiecare îl modifică după cum îi convine. Și totuși, fără să ieșim din uzanțele în care trăim, rămâne un anumit element de alegere, un anumit loc pentru gust și pentru abilitate. Să luăm ca exemplu pomul de Crăciun. Trăsăturile sale esențiale sunt dictate de cutumă, dar fiecare familie are propriile tradiții și propriile preferințe, fără de care pomul nu pare reușit. Iar când vine marele moment al împodobirii lui, rămân multe de decis: Să punem o lumânare pe creanga asta? E destulă beteală? Steaua asta nu-i prea grea, partea asta - prea încărcată? Poate că, pentru un neinițiat, toată ceremonia ar părea ceva bizar. Ar putea să creadă că arborii sunt mult mai frumoși fără beteală. Dar pentru noi, care știm despre ce este vorba, împodobirea pomului de Crăciun după ideea noastră e un lucru serios.

În acest sens, arta primitivă, deși determinată de o schemă dată, lasă destulă libertate artistului ca să-și manifeste talentul. Măiestria tehnică a unor artiști indigeni este cu adevărat extraordinară. N-ar trebui niciodată să uităm, vorbind de arta primitivă, că această sintagmă nu implică faptul că artiștii au doar o cunoaștere primitivă a artei lor. Multe triburi indigene au ajuns la o abilitate surprinzătoare în

sculptură, împletituri, în prelucrarea pieii și chiar în cea a metalelor. Dacă ne gândim la simplitatea uneltelor folosite, nu putem decât să admirăm răbdarea și siguranța dobândite de acești artizani primitivi prin secole de specializare. Astfel, maorii din Noua Zeelandă au ajuns să execute adevărate minunății din lemn sculptat (ilustr. 22).



22. Lintou provenind de la coliba unei căpetenii maori, începutul secolului al XIX-lea; lemn, 32 x 82 cm. Londra, Museum of Mankind

Evident, dificultatea unei lucrări nu face din ea o operă de artă. Altfel, cei care fac modele de corăbii în sticle ar trebui să fie trecuți în rândul celor mai mari artiști. Dar abilitatea tehnică a indigenilor ar trebui să ne ferească de concluzia că lucrările lor par bizare pentru că nu știu să le facă mai bine. Nu nivelul tehnicii lor diferă de al nostru, ci ideile lor. E un lucru pe care e bine să-l conștientizăm încă de la început, pentru că ansamblul istoriei artei nu este relatarea unui marș triumfal spre progresul tehnic, ci istoria unei înlănțuiri de variații în idei și exigențe. Dispunem de dovezi din ce în ce mai clare că, în unele condiții,

artiștii indigeni pot să reproducă natura cu tot atâta fidelitate ca și cel mai priceput artist format la o academie. În urmă cu câteva decenii, în Nigeria au fost descoperite câteva capete din bronz, care sunt niște portrete cum nu ne-am putea imagina altele mai convingătoare (ilustr. 23). Par să dateze de câteva secole și nu avem motive să credem că indigenii care le-au executat au primit lecții din afară.



23. Cap de negru, secolele XII-XIV bronz, h. 36 cm. Provine din Ifé (Nigeria) și reprezintă probabil un suveran (Oni). Londra, Museum of Mankind

De ce arta primitivă pare deseori dintre cele mai ciudate? Să ne străduim să pătrundem în noi înșine și să încercăm experiențe pe care fiecare dintre noi poate să le facă. Să luăm o foaie de hârtie și să schițăm un om. Un cerc pentru cap, o linie pentru nas, o linie pentru gură. Priviți acest cap fără ochi. Nu este cumplit de trist? Are nevoie de ochi, și ce ușurare după ce am făcut cele două puncte și, în sfârșit, capul acela ne privește! Pentru noi, este doar un joc, nu și pentru indigen. Un baston, îndată ce este marcat de acele câteva forme esențiale, e pentru el un obiect nou, diferit. Trăiește impresia pe care o are față de semnul unei puteri magice. Nu simte deloc nevoia să-l facă să semene mai mult cu natura, din moment ce i-a dat ochi ca să vadă. Ilustrația 24 prezintă imaginea unui zeu polinezian al războiului, pe nume Oro.



24. Oro, zeul războiului, Tahiti, secolul al XVIII-lea d.H.. Lemn acoperit cu sfoară împletită, 66 cm. Londra, Museum of Mankind

Polinezienii sunt sculptori iscusiți, dar este evident că nu au simțit necesitatea să facă o reprezentare corectă a unui om. Vedem doar o bucată de lemn acoperită cu împletituri. Numai ochii și brațele sunt indicate în mod grosolan de puțină fibră împletită, dar, imediat ce le-am remarcat, este de ajuns ca să conferim acelei bucăți de lemn un mister puternic. Încă nu este vorba de domeniul artei, dar capul respectiv poate să ne mai spună ceva. Să facem să varieze în toate modurile posibile trăsăturile desenului nostru. Să înlocuim punctele ochilor cu cruci sau cu alt semn, fără nicio asemănare cu ochii adevărați. Să facem un cerc în locul nasului și câteva inițiale în locul gurii. Toate acestea nu vor schimba mare lucru, atâta timp cât pozițiile relative rămân aproape aceleași. Ei bine, pentru artistul indigen, această descoperire a fost probabil plină de învățăminte. A putut să învețe să-și meșterească figurile sau fețele alegând forme susceptibile să-i placă sau să se potrivească în mod deosebit cu tehnica pe care o folosea. Rezultatul poate că nu era ceva foarte „viu”, dar trebuia să prezinte o anumită unitate, o anumită armonie, ceea ce lipsea primei noastre schițe. Ilustrația 25 reproduce o mască din Noua Guinee.



25. Mască rituală din Noua Guinee, cca 1880; lemn, scoartă și fibre vegetale, h. 152,4 cm, Londra, Museum of Mankind

Poate că nu-i un lucru frumos, dar nu a fost făcută în acest scop: era destinată unei ceremonii în cadrul căreia tinerii din sat se deghizau în fantome ca să sperie femeile și copiii. Dar, dacă această fantomă ni se pare bizară și respingătoare, există totuși ceva satisfăcător în modul în care artistul a construit o față din forme geometrice. În unele regiuni, artiștii primitivi au inventat adevărate sisteme pentru a reprezenta în mod decorativ diferitele figuri și totemurile din miturile lor. De exemplu, la indienii din America de Nord, artiștii îmbină o observație foarte atentă a formelor naturale cu disprețul față de ceea ce numim aparența reală a lucrurilor. Fiind vânători, ei cunosc forma ciocului vulturului sau urechilor castorului mult mai bine decât oricare dintre noi. Dar consideră că un singur asemenea element este de ajuns. O mască cu un cioc de vultur este pur și simplu un vultur. Ilustrația 26 ne arată modelul casei unei căpetenii din tribul indienilor haida, din partea de nord-vest.



26. Macheta colibei unei căpetenii haida, secolul al XIX-lea New York, American Museum of Natural History

Trei stâlpi, numiți totemici, împodobesc fațada. Am putea vedea aici doar o îngrămădire de măști groaznice, pentru indigeni însă este ilustrarea unei vechi legende a tribului. Pentru noi, legenda însăși

este aproape la fel de ciudată și incoerentă ca și reprezentarea ei, dar nu trebuie să fim surprinși dacă ideile indigenilor diferă de ale noastre.

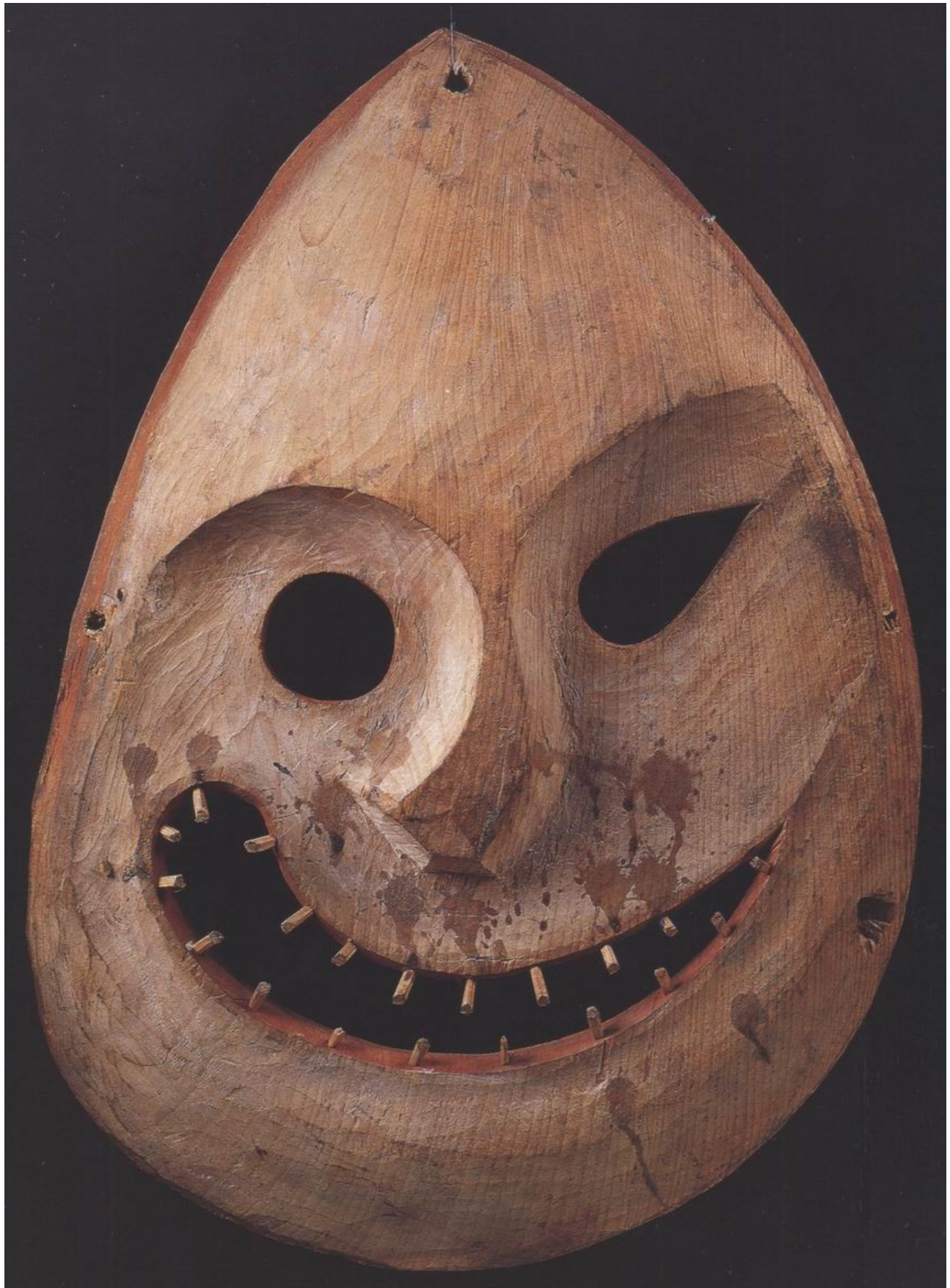
A fost odată un tânăr din orașul Gwais Kun care lenevea toată ziua în pat, până când a fost dojenit de mama lui vitregă. Atunci i s-a făcut rușine și a plecat, hotărât să ucidă un monstru care trăia într-un lac și se hrănea cu oameni și balene. Ajutat de o pasăre-zână, el a făcut o capcană dintr-un trunchi de copac și a atârnat de el doi copii ca momeală. Monstrul a fost prins, tânărul a îmbrăcat pielea lui și a prins pești pe care i-a așezat zilnic pe pragul mamei sale vitrege. Aceasta a fost atât de măgulită, încât a crezut că e o vrăjitoare puternică. În cele din urmă, când tânărul i-a spus adevărul, femeia a murit de rușine.

Toate personajele mitului sunt reprezentate pe stâlpul central. Masca aflată sub intrare reprezintă una dintre balenele pe care le mânca monstrul. Masca mare de deasupra intrării este chiar monstrul. Deasupra se vede o formă omenească: nefericita mamă vitregă. Urmează o mască cu cioc: pasărea care l-a ajutat pe erou. Tânărul este reprezentat mai sus, îmbrăcat în pielea monstrului, cu peștii pe care i-a prins. Figurile umane din vârf sunt copiii folosiți drept momeală.

O astfel de lucrare poate să ni se pară expresia unei fantezii bizare, dar, pentru cei care au făcut-o, este o acțiune solemnă. A fost nevoie de ani de zile pentru a se sculpta acel stâlp enorm cu uneltele primitive de

care dispuneau indigenii; uneori, întreaga populație bărbătească a satului participa la lucru. Trebuia scoasă în evidență și onorată casa unei căpetenii puternice!

Fără explicație, sensul unor asemenea lucrări, care au cerut multă afecțiune și multă muncă, ar putea să ne rămână necunoscut. Așa stau lucrurile deseori când e vorba despre opere de artă primitive. O mască precum cea din ilustrația 28 poate să ni se pară amuzantă, dar semnificația ei nu are nimic comic.



28. Mască inuită de dans (Alaska), cca 1880; lemn pictat, 37x25,5 cm.
Berlin, Staatliche Museen, Museum fur Völkerkunde

Ea reprezintă un demon antropofag al muntelui, cu fața murdară de sânge. Totuși, chiar dacă nu înțelegem acest lucru, putem să apreciem perfecțiunea cu care formele naturii sunt supuse unei aranjări cu sens. Interpretarea exactă a multor lucrări importante datând din perioadele cele mai îndepărtate ale artei este probabil pierdută pentru totdeauna, dar putem să le admirăm și astăzi. Tot ce a mai rămas din marile civilizații ale vechii Americi este „arta” lor.

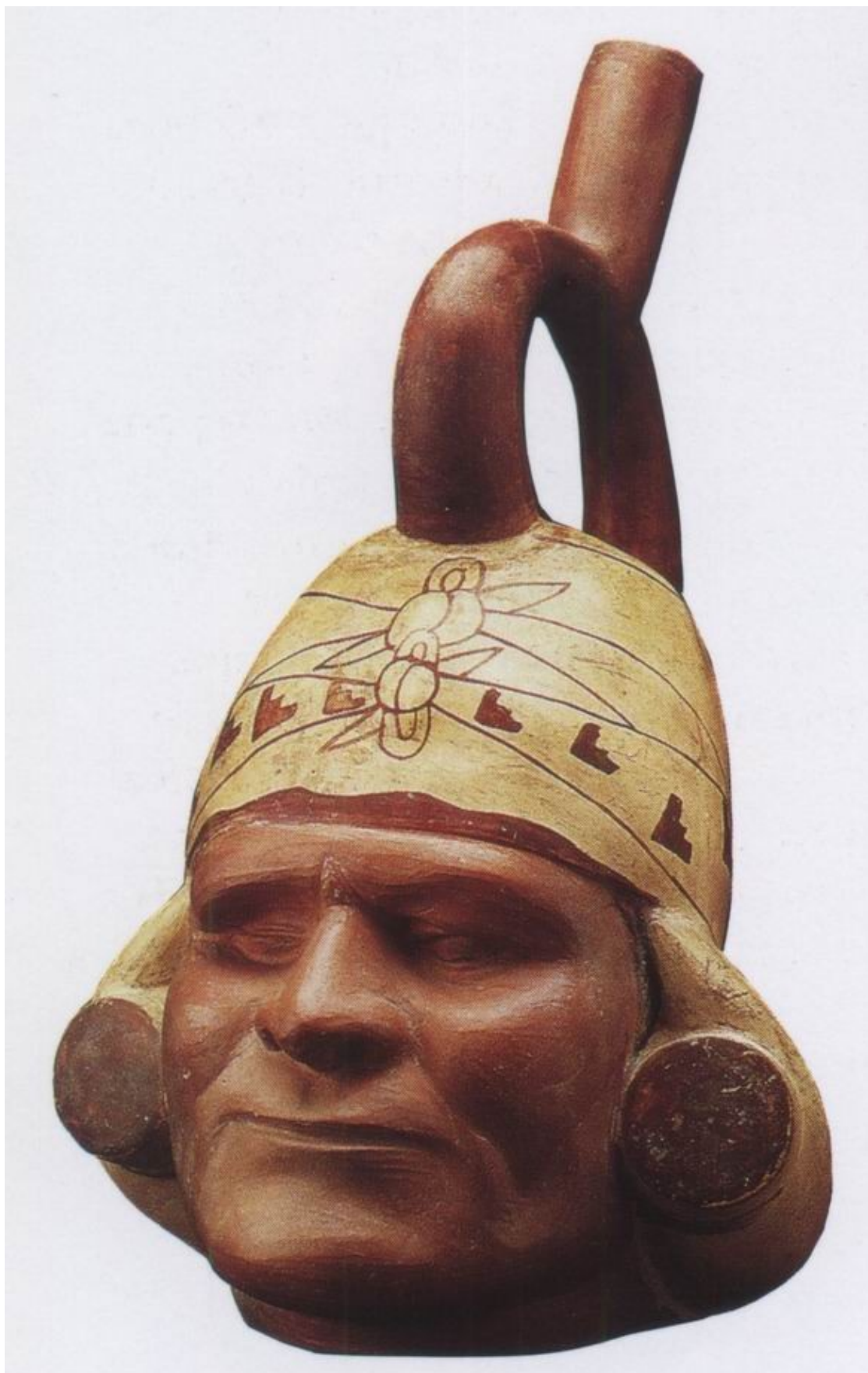
Pun cuvântul între ghilimele nu pentru că aceste imagini și aceste construcții misterioase sunt lipsite de frumusețe – unele dintre ele sunt admirabile –, ci pentru că nu trebuie să le abordăm cu gândul că au fost făcute în scop de delectare sau de „decorare”.



27. Capul zeului morții, cca 500-600 d.H. piatră, 37 x 104 cm.
Provine de la un altar mayaș găsit la Copan, Honduras. Londra,
Museum of Mankind

Cumplita față a morții (ilustr. 27), sculptură provenind de la un altar în ruine din Copan, sit din

actualul Honduras, ne aduce în minte macabrele sacrificii umane pe care le cerea religia acestor popoare. Știm puține lucruri despre semnificația exactă a unor astfel de sculpturi, dar căutările savanților care le-au descoperit și care s-au străduit să le descifreze secretul ne-au adus la cunoștință îndeajuns ca să putem să le comparăm cu produsele altor culturi primitive. Evident, aceste popoare nu erau primitive în sensul obișnuit al cuvântului. În secolul al XVI-lea, când au sosit cuceritorii spanioli și portughezi, aztecii din Mexic și incașii din Peru guvernau imperii puternice. Știm că, în cursul secolelor trecute, mayașii din America Centrală construiseră orașe mari și inventaseră o scriere și un calendar care nu aveau nimic primitiv. La fel ca africanii din Nigeria, americanii precolumbieni erau în stare să reprezinte figura umană în așa fel încât să semene foarte bine cu realitatea. Vechii peruvieni dădeau unor recipiente forma unui cap de om, și cu mult realism (ilustr. 29).



29. Vas din argilă reprezentând un cap de chior, cca 250-550 d.H. h. 29 cm. Descoperit în valea Chicanná, Peru. Chicago, The Art Institute

Dacă cele mai multe dintre lucrările acestor civilizații ni se par stranii și prea puțin naturale, acest lucru se datorează ideilor pe care trebuiau să le exprime.



30. Tlaloc, zeul aztec al ploii. Secolele XIV-XV d.H.; piatră, h. 40 cm.
Berlin, Staatliche Museen, Museum für Völkerkunde

Ilustrația 30 reprezintă o statuie mexicană care poate fi datată din perioada aztecă, epoca cea mai recentă a Mexicului precolumbian. Specialiștii cred că îl reprezintă pe zeul ploii, numit Tlaloc. În acele regiuni tropicale, ploaia este deseori o problemă de viață și de moarte pentru populație, pentru că fără ploaie recoltele pot să piară, provocând foamete. Nimic uimitor în faptul că zeul ploii și al furtunii ia, în mintea acestor oameni, forma unui demon cumplit și puternic. Fulgerul de pe cer li se părea un șarpe imens, și din acest motiv câteva popoare americane considerau șarpele-cu-clopoței o ființă sacră. Dacă ne uităm mai cu atenție la figura lui Tlaloc, remarcăm gura formată din două capete de șerpi puse față în față, iar nasul, din corpurile lor răsucite. Poate că și ochii sunt formați din șerpi încolăciți. Acest exemplu ne arată unde poate să ducă ideea de a construi un chip din forme date, foarte departe de ideile noastre despre o sculptură imitând natura. Și mai poate să ne facă să întrezărim motivele care au putut impune alegerea acestei metode. Era evident convenabil să modelezi imaginea zeului ploii din corpul șarpelui sacru care personifica puterea fulgerului. Dacă ținem cont de mentalitatea stranie din care au ieșit acești idoli fantastici, începem să înțelegem cum, la civilizațiile primitive, crearea de imagini, legate de magie și de religie, era în același timp o primă formă de scriere. În arta vechiului Mexic, șarpele sacru nu era doar reprezentarea unui șarpe-cu-clopoței, el putea să fie un semn figurând fulgerul și, prin aceasta, un motiv capabil să comemoreze sau să

alunge furtuna. Știm puține lucruri despre aceste origini misterioase, dar, dacă vrem să înțelegem istoria artei, nu-i deloc rău să ne amintim din când în când că imaginile și alfabetele sunt două ramuri ale aceleiași familii.



Indigen australian desenând pe o stâncă un motiv totemic de oposum

2. O ARTĂ PENTRU VEȘNICIE

Egipt, Mesopotamia, Creta

O anumită formă de artă există în fiecare colț de lume, dar evoluția artei, văzută ca un efort susținut, nu începe nici în grottele din sudul Franței, nici printre indienii din America de Nord. Nicio tradiție directă nu leagă aceste prime începuturi de timpul nostru; în schimb, există o tradiție directă, transmisă de la maestru la elev, de la elev la copist și la public, care unește arta timpului nostru – până la fiecare casă și până la fiecare afiș – cu arta născută în Valea Nilului în urmă cu aproximativ cinci mii de ani. Vom vedea că maestrii din Grecia au fost influențați de egipteni și că toți suntem elevii grecilor. De aceea, arta Egiptului are pentru noi o importanță esențială.

Toți știm că Egiptul este țara piramidelor (ilustr. 31), acei munți de piatră, arși de soare secole la rând, care se ridică asemenea unor borne la orizontul îndepărtat al istoriei. Atât de departe de noi, de misterioase, ele ne spun multe lucruri despre o epocă trecută. Ne vorbesc despre o țară atât de bine organizată, încât domnia unui singur suveran era de ajuns pentru construirea acelor îngrămădiri gigantice de piatră; ne spun că au existat regi atât de bogați și de puternici, încât au putut să impună miilor și miilor de muncitori și sclavi să lucreze pentru ei ani de zile, să extragă acele pietre din cariere, să le aducă la

locul edificiului și să le ridice, prin cele mai rudimentare mijloace, până când mormântul era gata să primească trupul neînsuflețit al regelui. Niciun suveran, niciun popor nu și-ar fi asumat astfel de cheltuieli, nu ar fi făcut astfel de eforturi pentru ridicarea unui simplu monument funerar. Știm că, pentru regi și supușii lor, piramidele trebuiau să joace un rol important. Regele era considerat o ființă divină, coborâtă din cer ca să domnească, iar atunci când părăsea pământul, trebuia să urce la ceruri. Piramidele țâșneau spre cer, ajutându-l probabil în această ascensiune. Oricum, ele puteau să protejeze de distrugere trupul sacru al regelui. Deoarece egiptenii credeau că trupul trebuia să fie conservat pentru ca sufletul să poată continua să trăiască în Lumea de Dincolo. Din acest motiv au inventat un sistem complicat pentru îmbălsămarea cadavrelor, pe care le înfășurau în fâșii de pânză. Piramida era construită ca să adăpostească mumia regală, plasată în mijlocul enormei construcții, închisă într-un sarcofag din piatră.



31. Piramidele de la Giseh, Dinastia a IV-a, cca 2613-2563 î.H.

De jur-împrejurul camerei mortuare, erau scrise formule magice și incantații care trebuiau să-l ajute pe rege în călătoria lui către Lumea de Dincolo.

Dar acești strămoși îndepărtați ai arhitecturii nu sunt singurii care dovedesc rolul jucat de credințe foarte vechi în evoluția artei. Pentru egipteni, conservarea corpului nu era suficientă. Dacă se conserva în plus și o efigie a regelui, era și mai sigur că existența sa va continua veșnic. De aceea, sculptorii cizelau un portret al regelui într-un granit tare și neperisabil. Apoi era așezat în mormânt, unde nimeni nu îl vedea, ca vraja să-și poată face efectul și să ajute sufletul să rămână viu în această imagine și prin ea. Egiptenii îl numeau uneori pe sculptor „cel

care menține în viață”. Inițial, aceste ritualuri erau rezervate regelui, dar nobilii de la Curte au avut curând și ei mormintele lor, mai modeste, dispuse în mod regulat în jurul piramidei regale. Treptat, orice persoană respectabilă trebuia să-și prevadă, pentru viața viitoare, un mormânt costisitor, unde sufletul său să poată locui, să primească drept ofrande hrană pentru morți, și care să poată adăposti mumia și efigia sa. Unele dintre aceste portrete, datând din epoca piramidelor, cea a dinastiei a IV-a din Regatul Vechi, se numără printre cele mai frumoase lucrări ale artei egiptene (ilustr. 32).



32. Cap sculptat, cca 2551-2528 î.H. calcar, h. 27,8 cm. Descoperit într-un mormânt la Giseh. Viena, Kunsthistorisches Museum

Emană o solemnitate și o simplitate pe care nu le uiți prea ușor. Se vede bine că sculptorul nu se străduia să măgulească modelul sau să surprindă o clipă fericită din existența sa. Se interesa doar de esențial, neglijând detaliile. Poate din cauza acestei severități, care îl făcea să se mărginească la formele fundamentale ale capului uman, aceste portrete rămân atât de impresionante. În pofida rigidității cvasigeometrice, nu sunt deloc primitive în sensul în care sunt măștile indigene menționate în capitolul precedent (ilustr. 25 și ilustr. 28). Nu sunt nici foarte aproape de viață, ca portretele naturaliste ale artiștilor din Nigeria (ilustr. 23). Observarea naturii și regularitatea întregului sunt atât de armonios combinate, încât aceste portrete ni se par vii și totuși îndepărtate și permanente.

Această combinație a regularității geometrice cu observarea pătrunzătoare a naturii caracterizează întreaga artă egipteană. Cel mai bun exemplu îl constituie basoreliefurile și picturile care împodobesc pereții mormintelor. Este adevărat că termenul „a împodobi” nu prea se poate aplica unei arte hărăzite a fi văzută doar de sufletul mortului. Aceste lucrări nu erau destinate să fie apreciate de cei în viață, ci ele trebuiau să „mențină în viață”. Într-un trecut îndepărtat și plin de cruzime, când un om puternic din această lume murea, exista obiceiul de a fi însoțit în mormânt de servitorii și de sclavii lui, ca să ajungă

în Lumea de Dincolo cu o suită decentă. Toți erau sacrificați. Mai târziu, când aceste onoruri au părut prea crude sau prea costisitoare, s-a făcut apel la artă. Imaginile au luat locul ființelor vii, personajele pictate sau sculptate găsite în mormintele egiptene răspundeau intenției de a însoți sufletele în Lumea de Dincolo, credință pe care o găsim în numeroase culturi din vechime.

Pentru noi, aceste basoreliefuri și picturi murale sunt imagini extraordinar de evocatoare ale vieții duse în Egipt în urmă cu câteva mii de ani. Totuși, când le privim pentru prima dată, pot să pară destul de dezamăgitoare. Din cauza faptului că pictorii egipteni aveau un mod foarte diferit de al nostru de a reprezenta realitatea, consecință a scopurilor pe care și le propunea pictura lor. Cel mai mult conta nu frumusețea, ci completitudinea. Datoria artistului era să păstreze fiecare lucru cât mai clar și mai durabil posibil. Nu se punea problema redării naturii așa cum ar fi putut să apară dintr-un unghi oarecare. El desena din memorie, respectând reguli stricte, a căror aplicare asigura că tot ceea ce trebuia să figureze în pictură se va putea discerne perfect. Acest lucru se vede foarte clar în pictura din ilustrația 33, care reprezintă o grădină cu un bazin.



33. Grădina lui Nebamon, cca 1400 î.H. pictură murală, 64 x 74,2 cm.
Provine dintr-un mormânt de la Teba. Londra, British Museum

Dacă ar trebui să desenăm acest motiv, ne-am întreba din ce punct de vedere ar trebui să-l abordăm. Forma și felul copacilor se discern cu claritate doar din profil; forma bazinului nu e foarte vizibilă decât de sus. Egiptenii nu se încurcau cu astfel de probleme. Ei desenau pur și simplu bazinul văzut de sus, și copacii, dintr-o parte. Și, cum viețuitoarele, peștii din bazin și păsările din jurul lui ar fi fost puțin

recomandabil să fie văzute de sus, sunt desenate din profil.

Într-o imagine atât de simplă, sesizăm cu ușurință modul în care a procedat artistul. Multe desene ale copiilor aplică un principiu asemănător. Dar această metodă avea pentru egipteni o importanță mult mai mare. Fiecare lucru trebuia să fie reprezentat din unghiul cel mai caracteristic. Ilustrația 34 arată aplicarea acestei idei la reprezentarea unui corp omenesc.

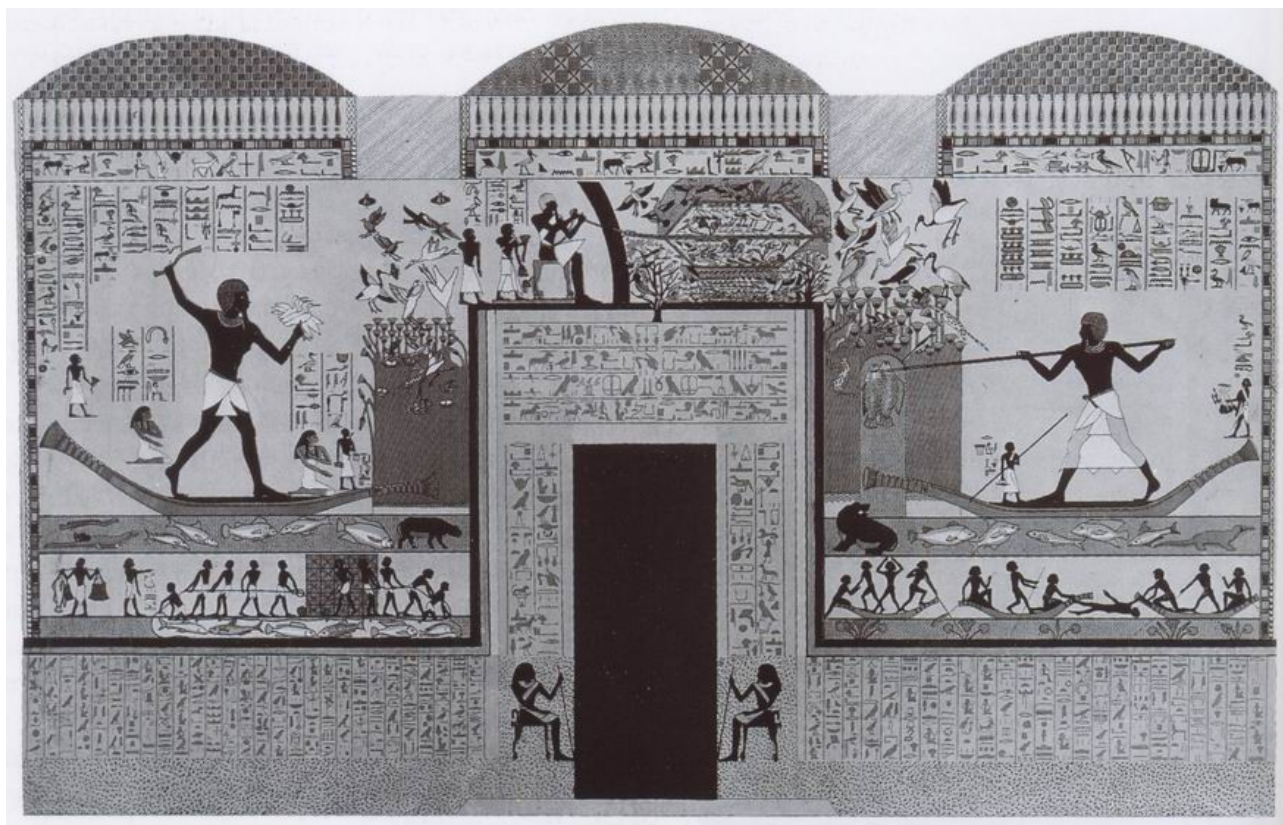


34. Portretul lui Hesire, portalul mormântului său, cca. 2778-2723
î.H. lemn, h. 115 cm. Cairo, Muzeul Egiptean

Capul se vede mai bine din profil, așa că e desenat dintr-o parte. Dar, dacă ne gândim la ochi, îi vedem

din față. De aceea, un ochi văzut din față este inserat acestei vederi laterale a feței. Partea de sus a corpului, umerii și pieptul sunt văzute mai bine din față, pentru că vedem astfel cum brațele sunt atașate de corp. Dar brațele și picioarele în mișcare se văd mult mai bine din profil. De aceea, personajele egiptene par atât de ciudat de plate și răsucite. Mai mult, pentru că artiștilor egipteni le era greu să reprezinte piciorul văzut din exterior, preferau profilul interior, mai ușor, care urcă de la degetul mare spre gambă. De aceea, picioarele sunt văzute din interior și personajul din basorelieful nostru are două picioare stângi. Nici nu se pune problema ca acești egipteni să fi văzut astfel corpul uman. Nu făceau decât să respecte o regulă care le permitea să reprezinte tot ceea ce li se părea important la corp, și poate că această strictă respectare a regulii nu era fără legătură cu scopul magic al lucrării. Într-adevăr, cum ar fi putut un om să aducă sau să primească ofrandele prescrise cu un braț în racursi sau un braț ascuns de corp? Arta egipteană nu se preocupă de ce poate să vadă artistul la un moment dat, ci de ceea ce știe că face parte dintr-un personaj sau dintr-o scenă. Pornind de la aceste forme învățate și bine cunoscute, artistul primitiv își construiește figurile cu ajutorul lor, fiindcă știe să le reprezinte. În pictură, artistul nu folosește doar propria știință în privința formei și modelului, ci și cunoașterea semnificației lor. Spunem uneori de cineva că e un „mare șef”. Egiptenii îl desenau pe șef mai mare decât pe servitori și chiar decât pe soția sa.

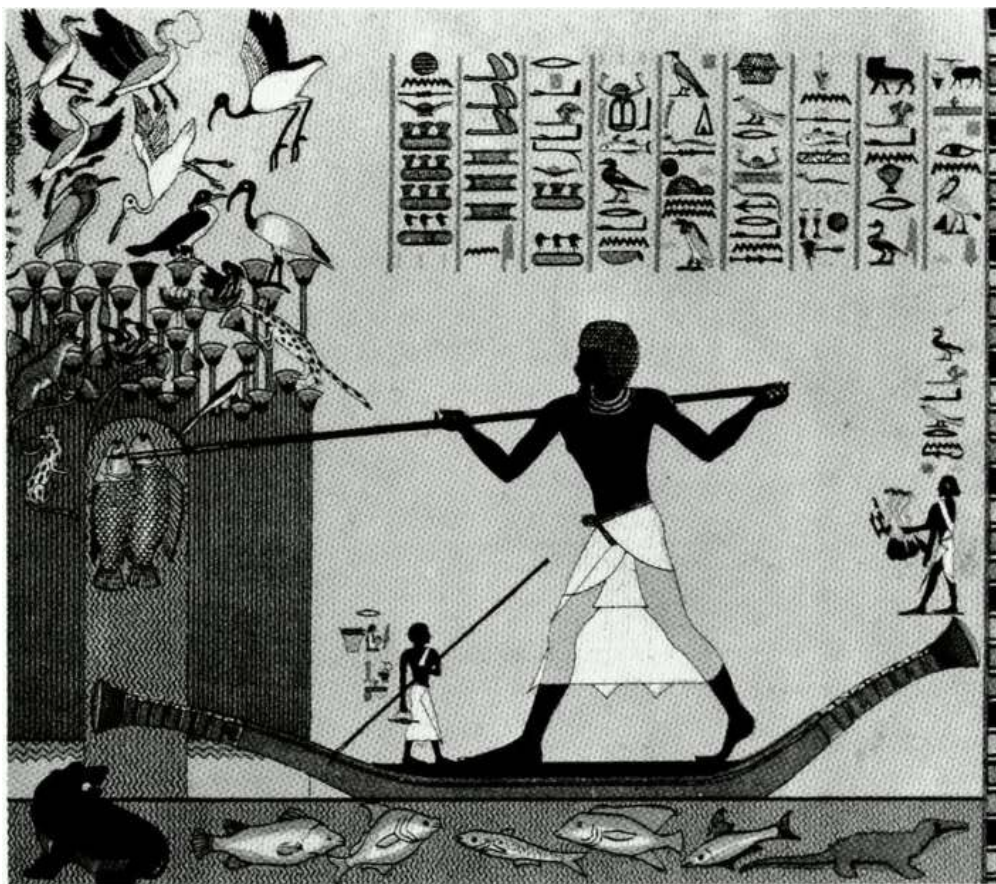
Dacă înțelegem aceste reguli și convenții, vom înțelege limbajul acestor picturi, care constituie o cronică a vieții egiptenilor. Ilustrația 35 arată foarte bine dispunerea generală a desenelor pe un perete din mormântul unui înalt demnitar de pe vremea Regatului Mijlociu, cu aproximativ nouăsprezece secole înaintea erei noastre.



35. Perete pictat din mormântul lui Knemhotep, lângă Beni Hassan, cca 1900 î.H. desen după original, publicat de Kari Lepsius

Inscripțiile cu hieroglife spun exact cine era, de ce titluri și onoruri s-a bucurat în cursul vieții. Era Knemhotep, administratorul deșertului dinspre răsărit, prinț de Menat Kufu, confidentul regelui, familiarul regelui, suprintendent al preoților, preotul lui Horus, preotul lui Anubis, stăpânul tuturor secretelor divine și chiar stăpânul tuturor tunicilor. În

partea stângă, îl vedem vânând păsări cu ajutorul unui fel de bumerang, alături de soția lui, Ketî, de concubina Jat și de unul dintre fiii săi, care, deși pictorul l-a reprezentat foarte mic, purta titlul de suprintendent al frontierelor. Dedesubt, friza reprezintă pescari trăgând o captură mare, la ordinele suprintendentului lor Mentuhotep. Deasupra ușii, apare tot Knemhotep, care de data aceasta prinde vânat cu plasa. Procedeele artistului ne permit să vedem cu claritate cum funcționa această capcană. Vânătorul stătea ascuns în spatele unei perdele de stuf, ținând în mână o frânghie, legată de o plasă deschisă (văzută de sus). Când păsările se așezau pe momeală, trăgea de frânghie și plasa le prindea înăuntru. În spatele lui Knemhotep stau fiul lui, Nacht, și suprintendentul tezaurului său, care răspundea și de construirea mormântului. În dreapta, Knemhotep, „mare în pești, bogat în păsări sălbatice, iubitor al zeiței vânătorii”, înfige harponul în pești (ilustr. 36).



36. Detaliu din ilustrația 35

Și aici apar convențiile artistului egiptean, care face apa să urce de-a lungul tijelor de stuf ca să ne permită să vedem peștii înotând acolo. Inscripția spune: „Vâslind printre firele de papirus, iazuri, sălașul vânatului de apă, mlaștini și curenți, harponând cu lancea cu doi dinți, a străpuns treizeci de pești; ce plăcută e ziua vânătorii de hipopotami”. Dedesubt, un episod amuzant: un om căzut din barcă e tras afară din apă de însoțitorii lui. Inscripțiile din jurul ușii indică zilele în care se aduceau ofrande mortului și rugile ce trebuiau închinat zeilor.

Cred că, odată familiarizați cu aceste picturi egiptene, libertățile luate față de realitate ne

stânjenesc la fel de puțin ca și absența culorii într-o fotografie. Vom ajunge chiar să sesizăm marele interes al acestei metode. Nimic nu pare lăsat la întâmplare în aceste picturi, nimic nu pare a putea fi „spus” altfel. Chiar merită să luăm un creion și să încercăm să copiem unul dintre aceste desene „primitive” ale egiptenilor. Încercările noastre vor părea întotdeauna stângace, contrafăcute și prost echilibrate. Rigoarea desenului egiptean este atât de mare, încât cea mai mică schimbare strică totul. Artistul începea prin a trasa pe perete o rețea de linii drepte, apoi dispunea figurile cu mare grijă. Dar acest simț al ordinii geometrice nu-l împiedica să observe natura cu o extraordinară acuitate. Fiecare pasăre, fiecare pește, fiecare fluture sunt desenate cu atâta fidelitate, încât zoologii pot și astăzi să recunoască fiecare specie. Ilustrația 37 prezintă un detaliu mărit al ilustrației 35: păsările din copacul aflat în apropierea plasei lui Knemhotep. Artistul a dat aici dovada științei sale, dar și a simțului culorii și conturului.



37. Păsări într-un pâlc de salcâmi detaliu din ilustrația 35, pictură de Nina Macpherson Davies după original

Una dintre trăsăturile esențiale ale artei egiptene este aceea că, în toate lucrările sale – statui, picturi sau edificii –, elementele par a fi așezate ca și cum s-ar supune unei legi unice. Această lege unică de care par să asculte toate creațiile unui popor este ceea ce numim un „stil”. Este greu să explici prin cuvinte ce anume formează un stil, dar e mult mai ușor să-l vezi.

Principiile care guvernează ansamblul artei egiptene conferă fiecărei opere un aer de stabilitate și de armonie austeră.

Stilul Egiptului consta într-o întreagă serie de legi foarte stricte pe care fiecare artist le învăța din prima tinerețe. Statuile aveau obligatoriu mâinile așezate pe genunchi, iar bărbații, tenul mai închis decât al femeilor. Aspectul fiecărui zeu era riguros stabilit: Horus, zeul cerului, trebuia să fie reprezentat ca un șoim sau, cel puțin, cu un cap de șoim; Anubis, zeul funerar, ca un șacal sau cu un cap de șacal (ilustr. 38).



38. Zeul Anubis cu cap de șacal supraveghind cântărirea inimii unui om mort, în timp ce mesagerul cu cap de ibis al zeului Toth, în dreapta, înregistrează rezultatul, h. 23,5 cm. Scenă extrasă din Cartea morților, sul din papyrus ornat, situat în mormântul unui defunct. Londra, British Museum

Fiecare artist era obligat să învețe și caligrafia. Trebuia să sape în piatră, cu o mare precizie, imaginile și simbolurile hieroglifelor. Când stăpânea bine aceste reguli, își termina ucenicia. Nimeni nu dorea altceva, nimic nu-i cerea să fie „original”. Dimpotrivă, se considera fără îndoială că cel mai bun artist era cel care făcea statuile cele mai asemănătoare cu operele admirate din timpurile trecute. Astfel, în cursul a peste trei mii de ani și mai bine, arta egipteană s-a schimbat foarte puțin. Tot ce era considerat bun și frumos pe vremea piramidelor era la fel o mie de ani mai târziu. Desigur, apăreau mode noi și li se cereau artiștilor subiecte noi, dar modul de reprezentare a omului și naturii rămânea în esență același.

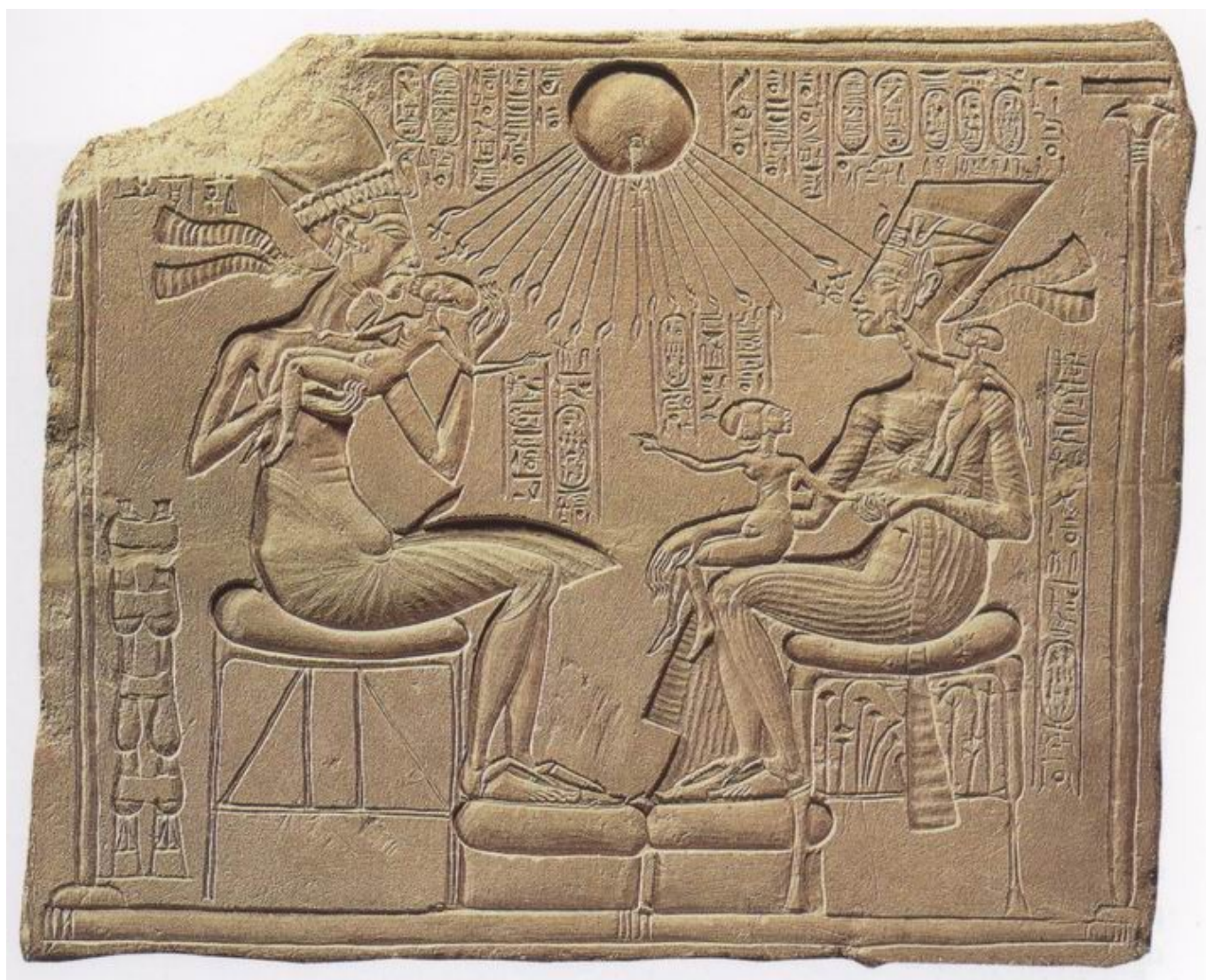
Un singur om a zdruncinat canoanele artei egiptene. Era un rege din dinastia a XVIII-lea, din epoca numită Regatul Nou, care a succedat unei invazii dezastruoase asupra Egiptului. Acest rege, Amenofis al IV-lea, era un eretic. El încălca numeroase cutume consacrate de o tradiție seculară; nu voia să aducă omagiu tuturor zeilor ciudați ai poporului. Regele adora un singur zeu suprem, Aton, care era reprezentat sub forma unui disc solar cu raze, fiecare dintre ele fiind înzestrată cu o mână. Și-a luat el însuși numele de Akhenaton, după cel al zeului său, și și-a mutat curtea departe de mâna lungă a preoților celorlalți zei, într-un loc numit astăzi Tell-el-Amarna.

Portretele pe care le-a comandat probabil că i-au

șocat pe egiptenii din timpul lui prin noutatea lor. Nimic din demnitatea rigidă și solemnă a vechilor faraoni. A cerut să fie reprezentat împreună cu soția lui, Nefertiti (ilustr. 40), mângâindu-și copiii sub soarele binefăcător.



39. Regele Amenofis al IV-lea (Akhenaton), cca 1360 î.H. Basorelief din calcar, h. 14 cm. Berlin, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum



40. Akhenaton și Nefertiti împreună cu copiii, cca 1345 î.H. calcar, 32,5 x 39 cm. Basorelief al unui altar. Berlin, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum

Unele dintre aceste portrete îl arată ca un om urât (ilustr. 39); poate dorea ca artiștii să-l zugrăvească în toată fragilitatea lui umană. Succesorul lui Akhenaton a fost Tutankhamon, al cărui mormânt a fost

descoperit în 1922 cu tezaurul intact. Unele dintre operele din cadrul acestuia continuă stilul modern al cultului lui Aton, îndeosebi speteaza tronului (ilustr. 42), unde sunt reprezentați regele și regina într-o idilă domestică. Regele este așezat într-o atitudine care probabil că îi scandaliza pe conservatori, atitudine nonșalantă, după canoanele artei egiptene. Soția sa nu e mai mică decât el și își așază ușor mâna pe umărul lui, în timp ce zeul-soare, reprezentat ca un glob de aur, își întinde din nou brațele ca să binecuvânteze cuplul regal.



42. Faraonul Tutankhamon și soția sa, cca 1330 î.H.; lemn pictat și aurit provenind de la tronul descoperit în mormântul lui. Cairo,

Muzeul Egiptean

Nu este imposibil ca această reformă a artei să fi fost mai ușoară pentru rege prin faptul că în epoca dinastiei a XVIII-a existau în străinătate opere mult mai puțin severe și mult mai puțin rigide decât produsele artei egiptene. În insula Creta trăia un popor înzestrat, ai cărui artiști reprezentau mișcarea. La sfârșitul secolului al XIX-lea, când săpăturile arheologice au degajat palatul regal din Cnossos, s-a crezut cu greu că o artă atât de liberă și de grațioasă a putut să se manifeste în cursul celui de-al doilea mileniu dinaintea erei noastre. Au fost descoperite opere în același stil și pe solul Greciei continentale; un pumnal găsit la Micene (ilustr. 41) prezintă un simț al mișcării și o suplețe a liniilor care probabil că ar fi frapat un artizan egiptean autorizat să se depărteze de regulile consacrate.



41. Pumnal provenind de la Micene, cca 1600 î.H.; bronz incrustat cu aur, argint și email negru, l. 23,8 cm. Atena, Muzeul Național de Arheologie

Dar această libertate introdusă în arta egipteană nu a fost de lungă durată. Încă din timpul domniei lui Tutankhamon, s-a revenit la vechile credințe, și

fereastra deschisă un moment spre lume s-a închis. Stilul egiptean, așa cum existase deja de mai bine de o mie de ani, a mai durat încă o mie și chiar mai mult. Egiptenii credeau probabil că va dura veșnic. Multe opere egiptene din muzeele noastre datează din această ultimă perioadă, care este și cea a aproape tuturor edificiilor egiptene existente, temple sau palate. Au fost introduse noi subiecte, dar nimic nou ca esență nu s-a adăugat perfecțiunii artei.

Alte imperii mari și puternice au durat și ele câteva mii de ani în Orientul Apropiat. Știm din *Biblie* că mica Palestina era situată între Egipt și imperiile babilonian și asirian, care se întinseseră în văile a două fluvii, Tigru și Eufrat. Grecii numeau această vale dublă Mesopotamia. Artă de aici ne este mai puțin cunoscută decât cea a Egiptului, pentru că nu a beneficiat de cariere de piatră. Cele mai multe edificii erau făcute din cărămizi arse, pe care timpul le-a transformat în pulbere; chiar și în cazul sculpturilor, piatra era rar folosită. Dar asta nu este suficient ca să explice faptul că puține opere de artă au ajuns până la noi din timpurile cele mai îndepărtate ale acestei civilizații. Motivul principal este, probabil, faptul că popoarele din regiune nu aveau credințele egiptenilor și nu resimțeau necesitatea de a conserva corpul și efigia sa pentru a asigura supraviețuirea sufletului. În epoca cea mai îndepărtată, în timp ce sumerienii erau stăpâni ai cetății Ur, oraș principal, regii erau înmormântați cu întreaga lor casă, până la ultimul sclav, pentru ca suita să nu le lipsească în Lumea de Dincolo. Au fost descoperite morminte din această

perioadă și putem admira la British Museum câteva dintre obiectele domestice ale acestor vechi regi barbari. Ele dovedesc că un mare rafinament și o mare abilitate artistică pot să însoțească cruzimea și superstițiile cele mai primitive. De exemplu, într-un mormânt s-a găsit o harpă decorată cu animale fabuloase (ilustr. 43). Acestea ne duc cu gândul la animalele noastre heraldice, nu doar prin înfățișare, ci și prin aranjare, pentru că sumerienii aveau o înclinație accentuată spre simetrie și precizie. Nu știm exact ce însemnau aceste animale, dar e aproape sigur că aparțineau mitologiei aceluși timp îndepărtat și că scenele, care pot să ne pară ilustrațiile unei cărți pentru copii, aveau în realitate o semnificație dintre cele mai serioase și mai solemne.



43. Fragment de harpă, cca 2600 î.H. lemn aurit și incrustat descoperit la Ur. Londra, British Museum

Deși artiștii mesopotamieni nu erau puși să decoreze pereții mormintelor, imaginile lor contribuiau în alt fel la perenitatea celor puternici.

Din cele mai vechi timpuri, exista obiceiul ca regii mesopotamieni să comande monumente comemorând victoriile lor în război, monumente care indicau ce triburi învinseseră și ce pradă luaseră. Aceste monumente îl reprezentau în general pe conducător călcând peste inamicul masacrat, în timp ce ceilalți dușmani cereau îndurare (ilustr. 44).



44. Monument al regelui Naram-Sin, cca 2270 î.H. Piatră, h. 200 cm.
Descoperit la Susa. Paris, Muzeul Luvru

Poate că aceste monumente, destinate să perpetueze amintirea unei victorii, aveau și o altă semnificație: în epoca cea mai îndepărtată, vechile credințe în puterea imaginilor au putut avea o influență asupra celor care le-au comandat. Poate se credea că, atâta timp cât stăruie imaginea regelui, cu piciorul așezat pe grumazul dușmanului doborât, tribul înfrânt nu se va putea revolta.

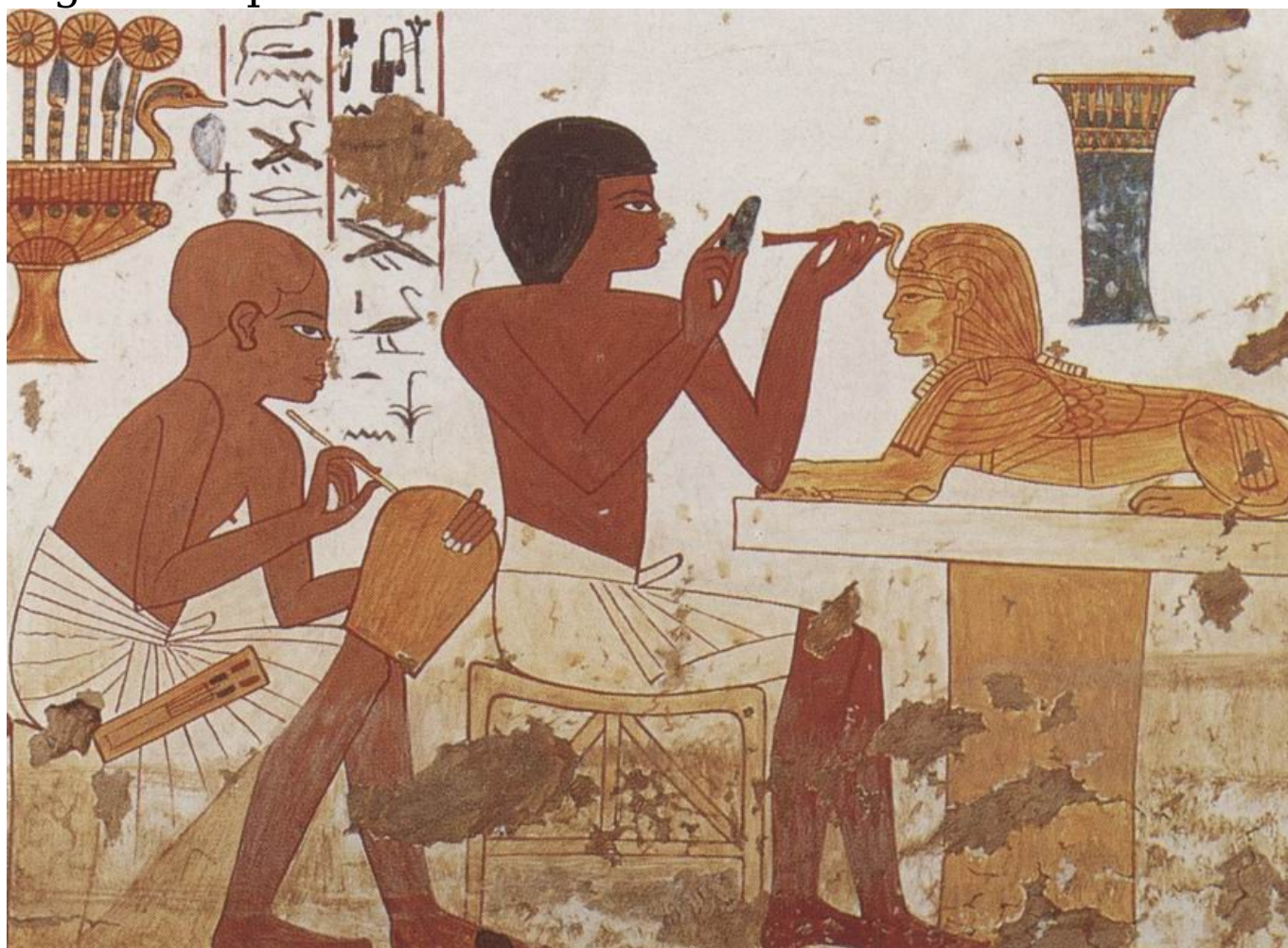
Mai târziu, aceste monumente s-au complicat și au devenit adevărate cronici ale campaniilor regelui. Dintre aceste cronici, cea mai bine conservată datează dintr-o perioadă relativ târzie, domnia lui Așurnasirpal al II-lea, regele Asiriei, care a trăit în secolul al IX-lea î.H., puțin mai târziu decât regele Solomon din *Biblie*. Ea este păstrată la British Museum și ne prezintă toate episoadele unei campanii bine conduse: ilustrația 45 arată detaliile unui atac contra unei fortărețe, cu mașinile de război în acțiune, apărătorii care cad și, în vârful unui turn, o femeie care plânge zadarnic.



45. Armata asiriană asediind o fortăreață, cca 883-859 î.H. Detaliu al basoreliefului din alabastru provenind din palatul regelui Așurnasirpal al II-lea. Londra, British Museum

Felul în care sunt prezentate aceste scene amintește de metodele egiptenilor, poate cu mai puțină ordine și rigiditate. Când le privești, ai impresia că vezi actualități de acum două mii de ani, pentru că totul e foarte realist și convingător. Dar, dacă privim mai cu atenție, vom remarca un detaliu ciudat: există o mulțime de morți și răniți în aceste bătălii pline de cruzime, dar niciunul nu e asirian. Se cunoșteau deja lăudăroșenia și propaganda! Dar poate că trebuie să avem o părere mai bună despre acești asirieni. E

posibil să fi fost vorba tot despre o veche superstiție, despre care am mai pomenit de câteva ori în această lucrare: ideea că într-o imagine e mai mult decât imaginea însăși. Poate că aveau un motiv necunoscut pentru a nu reprezenta asirieni răniți. În orice caz, tradiția care s-a născut atunci a avut o foarte lungă existență. Pe toate monumentele care glorifică seniorii războiului din secolele trecute, războiul pare foarte anodin. Era de ajuns ca ei să apară, și dușmanii fugeau ca potârnichele.



Artizan egiptean lucrând la un sfinx aurit, cca 1380 î.H. Pictură murală provenind dintr-un mormânt din Teba. Londra, British Museum

3. MAREA DEȘTEPTARE

Grecia în secolele VII-V î.H.

Primele stiluri artistice se formaseră sub despoți orientali, în ținuturi arse de soare, unde recoltele cresc doar în vecinătatea cursurilor de apă. Aceste stiluri duraseră, aproape neschimbate, timp de mii de ani. Condițiile erau cu totul altele în ținuturile cu o climă mai blândă din preajma mării care mărginea aceste imperii, în toate insulele mari sau mici din Mediterana Orientală și pe coasta dantelată a peninsulelor Greciei și Asiei Mici. Aceste regiuni nu depindeau de un singur stăpân. Ele erau refugiul unor marinari aventuroși, unor regi-pirați care călătoreau până departe și adunau mari bogății în castelele și porturile lor, făcând comerț. Centrul principal al acestor regiuni a fost mai întâi insula Creta, ai cărei regi, în anumite perioade, erau destul de bogați și de puternici ca să trimită soli în Egipt și chiar să aibă o oarecare influență asupra artei din acest imperiu.

Nu știm exact ce popor guverna Creta, popor a cărui artă era copiată în Grecia continentală, îndeosebi la Micene. Știm doar că, pe la anul 1000 î.H., triburi războinice, venite din Europa, au invadat peninsula Greciei și țărmurile Asiei Mici, supunându-i pe primii locuitori. Doar în cânturile care comemorează aceste bătălii stăruie ceva din splendoarea și frumusețea unei arte în întregime

distrusă în cursul unor lungi războaie: acești cuceritori erau triburile grecești și cânturile erau poemele homerice.

În cursul primelor secole ale dominației lor asupra Greciei, arta acestor triburi avea ceva aspru și destul de primitiv. Nu găsim aici nimic din vioiciunea stilului cretan; ba chiar ar fi putut să-i întreacă pe egipteni în privința rigidității. Ceramica era decorată cu motive geometrice simple și, când reprezentau o scenă, ea se insera în această ornamentație severă. De exemplu, ilustrația 46 reprezintă jelierea unui mort. Cadavrul zace într-un sicriu, în timp ce, de fiecare parte, personaje își țin capul în mâini, cu un gest ritual de lamentare comun aproape tuturor societăților primitive.



46. Vii plângând morții, cca 700 î.H. h. 155 cm, vas grecesc în „stil geometric”. Atena. Muzeul Național de Arheologie

Ceva din această înclinație spre simplitate, din acest atașament față de dispunerea clară pare să fi influențat și stilul arhitectonic pe care grecii l-au conceput în acel timp îndepărtat și care, lucru ciudat, își continuă existența în orașele și satele noastre. Ilustrația 50 ne înfățișează un templu grecesc în stil vechi care își trage numele de la triburile doriene. Spartanii, renumiți pentru austeritatea lor, aparțineau și ei acestor triburi. În astfel de edificii nu găsești nimic care să nu fie necesar, cel puțin nimic căruia să nu-i vedem rațiunea de a fi. Probabil că cele mai vechi temple erau construite din lemn. Aveau patru pereți destinați să adăpostească imaginea zeului, având de jur-împrejur suportul solid al stâlpilor care susțineau acoperișul. Pe la anul 600 î.H., grecii au început să construiască această structură simplă din piatră. Coloanele de lemn au devenit coloane de piatră, având deasupra un fel de traverse. Aceste traverse se numesc arhitrave, iar ansamblul benzii care se sprijină pe coloane se numește antablament. Putem vedea un fel de rămășiță a vechilor grinzi în partea superioară: ca și cum extremitățile lor ar fi ieșit în afară. Aceste extremități erau în general decorate cu trei caneluri, și de aceea poartă numele grecesc de „triglif”, care înseamnă „trei caneluri”. Spațiul care desparte triglifele se numește „metopă”. Aceste temple vechi care imită atât de vizibil construcția din lemn uimesc prin simplitatea și armonia ansamblului.

Dacă constructorii ar fi folosit stâlpi pătrați sau coloane cilindrice, edificiul ar fi putut să pară greoi și grosolan. În schimb, au avut grijă să profileze la jumătate o ușoară umflătură, care se micșorează mergând în sus. În acest fel, coloanele par elastice și acoperișul lasă impresia că apasă ușor pe ele, fără să le strivească cu masa lui. Aproape că ai spune că sunt niște creaturi vii care își poartă cu ușurință povara. Unele dintre aceste temple sunt mari și impozante, dar nu au nimic colosal, precum construcțiile din Egipt. Se vede că au fost construite de oameni și pentru oameni. Grecii nu aveau un stăpân divin care să-i poată constrânge să trudească toți pentru el. Triburile grecești se stabiliseră în porturi și în orașele mici din interior. Între aceste mici comunități existau multe rivalități, dar niciuna dintre ele nu a reușit să le domine pe celelalte.

Din punct de vedere al istoriei artei, Atena, oraș din Attica, este de departe cea mai celebră și cea mai importantă dintre toate cetățile grecești. Aici își va arăta roadele cea mai mare și mai uimitoare revoluție din întreaga istorie a artei. E greu de precizat unde și când a început această revoluție – poate în perioada primelor temple grecești construite din piatră, adică în secolul al VI-lea î.H. Știm că, înaintea acestei date, artiștii din vechile imperii orientale se străduiseră să ajungă la un anumit gen de perfecțiune. Își dăduseră osteneala să imite cu maximum de fidelitate exemplele strămoșilor lor, respectând cu cea mai mare exactitate regulile sacre transmise de aceștia. Când artiștii greci au început să facă statui din piatră,

au pornit din punctul în care se opriseră egiptenii și asirienii. Ilustrația 47 arată că au studiat și imitat modelele egiptene.

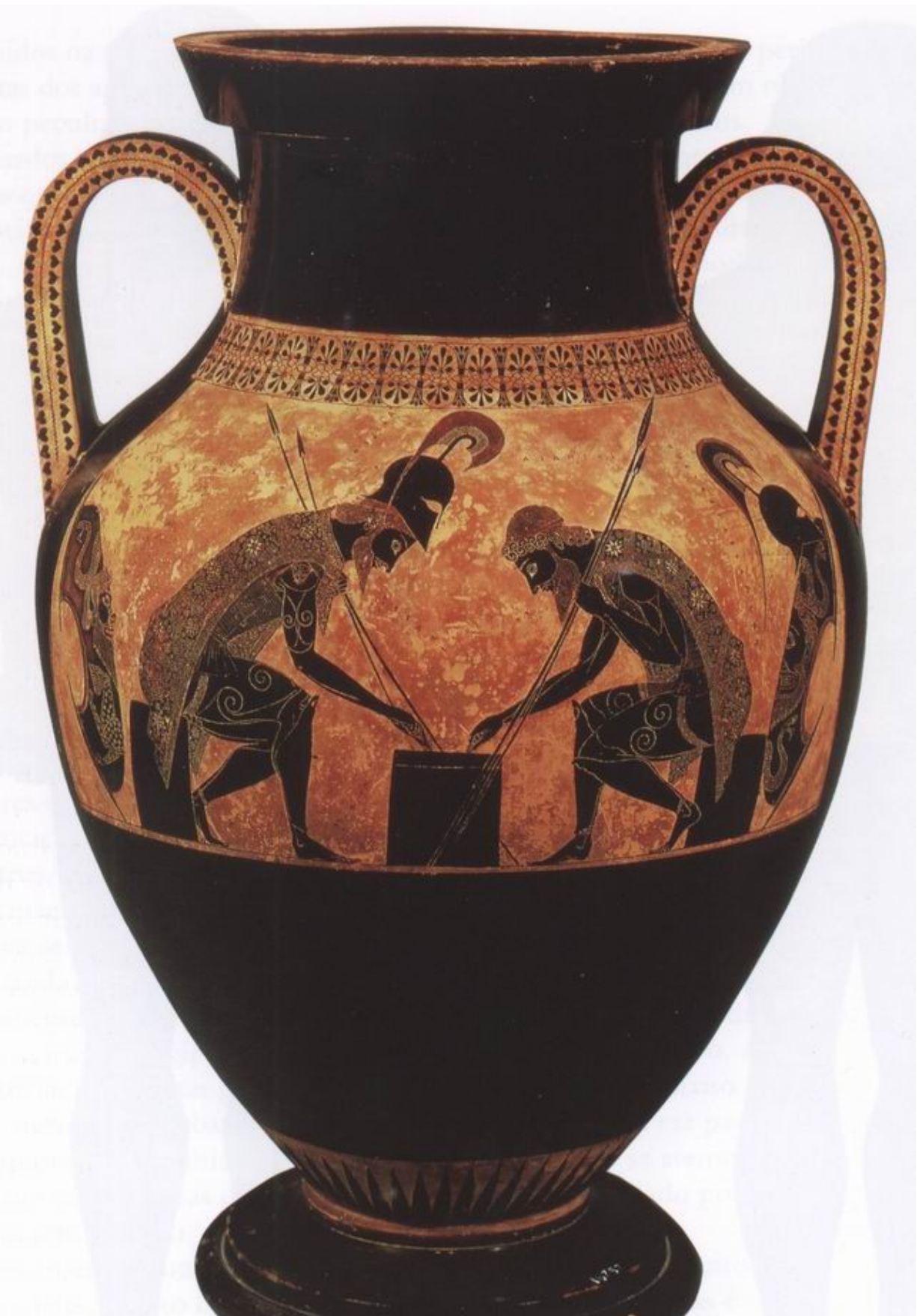


47. Polimed din Argos - *Statui de tineri*, cca 615-590 î.H., marmură, h. 218 și 216 cm. Găsite la Delfi și reprezentându-i probabil pe doi frați, Cleobis și Biton. Delfi, Muzeul Arheologic

De la ele au învățat să sculpteze figura unui efeb în picioare, să marcheze diferitele părți ale corpului și să indice mușchii care le leagă între ele. Această ilustrație arată și faptul că artistul nu se mulțumea să urmeze o formulă, chiar excelentă, ci începea să lucreze după propria imaginație. De exemplu, se vede bine că încercase să-și dea seama de structura unui genunchi. Poate că nu a reușit pe deplin, poate că genunchii statuiilor sale sunt chiar mai puțin perfecți decât cei ai unei statui egiptene. În orice caz, era hotărât să vadă lucrurile cu ochii lui și să nu urmeze orbește vechile precepte. Nu mai era vorba de reprezentarea corpului uman după o formulă stabilită. Fiecare sculptor grec voia să hotărască el însuși cum va reprezenta un anumit corp individualizat. Egiptenii se bazaseră pe o știință dobândită, grecii au vrut să se folosească de propriii ochi. Din momentul în care a început această revoluție, nimic nu o mai putea opri. În atelierele lor, sculptorii puneau în practică idei noi și procedee noi pentru reprezentarea figurii umane. Fiecare dintre aceste inovații era preluată de alții care, la rândul lor, adăugau propriile descoperiri. Unul învăța să cizeleze torsul, altul băga de seamă că o statuie părea mai vie când picioarele ei nu se sprijineau prea ferm pe sol. Altul imagina realizarea unei fețe mai expresive, ridicând colțurile gurii ca s-o facă să zâmbească. Desigur, metoda egipteană era mai sigură în multe privințe. Experiențele artiștilor

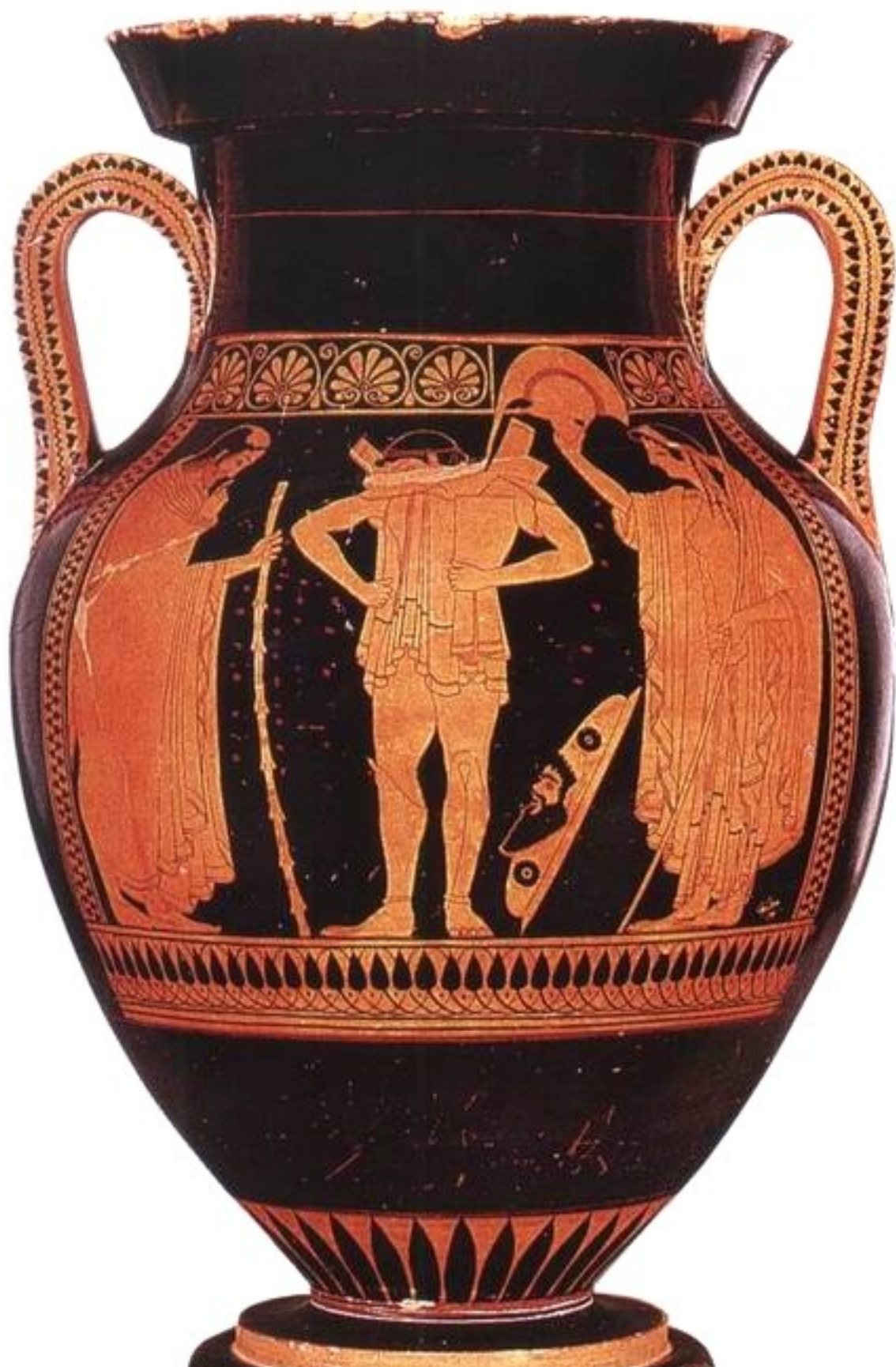
greci duceau deseori la eșecuri. Zâmbetul era uneori doar un rictus jenat și atitudinea mai puțin rigidă putea să se transforme în afectare. Dar artiștii nu se lăsau dezamăgiți de astfel de dificultăți. Porniseră pe un drum și nu mai puteau da înapoi.

Pictorii călcau pe urmele sculptorilor. Nu știm multe lucruri despre munca lor, în afara celor relatate de autorii greci, dar este important să ne dăm seama că în Grecia, la acea epocă, pictorii erau și mai celebri decât sculptorii. Singurul lucru pe care îl putem face este să privim imaginile pictate pe vasele vechi grecești. Aceste recipiente pictate, aceste vase, erau destinate în special păstrării vinului și uleiului. La Atena, pictarea lor devenise o industrie importantă, iar modeștii artizani care lucrau acolo foloseau ultimele noutăți, ca și ceilalți artiști. În lucrările din prima perioadă, pictate în secolul al VI-lea î.H., încă mai găsim influența procedeeleor egiptene (ilustr. 48).



48. *Ahile și Ajax jucând zaruri*, cca 540 î.H. h. 61 cm. Vas grecesc „cu figuri negre”, semnat de Exekias. Roma, Muzeul Vaticanului

Îi vedem pe cei doi eroi ai lui Homer, Ahile și Ajax, jucând zaruri în cortul lor. Cele două figuri sunt prezentate strict din profil. Ochiul este încă desenat din față. Dar corpurile nu mai sunt trasate în maniera egipteană. Brațele și mâinile nu mai au aceeași rigiditate. Este evident că pictorul s-a străduit să-și imagineze cum arată două personaje într-o astfel de poziție. Nu se mai temea să nu arate aproape nimic din brațul stâng al lui Ahile, restul fiind ascuns de tors. Nu mai considera necesar să facă să apară fiecare membru. Din momentul în care vechea regulă a fost înlăturată și artistul a început să conteze pe propriii ochi, totul era pus în discuție. Pictorii au făcut cea mai mare dintre descoperiri: racursiul. A fost un moment esențial al istoriei artei când, înspre anul 500 î.H., artiștii au îndrăznit, pentru prima dată, să picteze un picior așa cum se vede din față. Cele mai bune lucrări egiptene și asiriene care au ajuns până la noi dovedesc că niciodată nu se imaginase ceva asemănător. Un vas grecesc (ilustr. 49) arată cu câtă mândrie a fost adoptată această descoperire.



49. *Plecarea războinicului*, cca 510-500 î.H., h. 60 cm. Vas „cu figuri roșii”, semnat de Euthymides. München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek

Vedem un tânăr războinic îmbrăcându-și armura. De o parte și de alta, părinții, care îl ajută și îi dau sfaturi, sunt prezentați strict din profil. În mijloc, capul adolescentului este și el desenat din profil, și se vede bine că pictorului i-a fost greu să potrivească acest cap corpului, care e văzut din față. Piciorul drept este și el desenat tot în maniera „facilă”, dar piciorul stâng este în racursi – degetele sunt redată prin cinci cerceulețe. Poate să pară exagerată insistența asupra acestui mic detaliu, dar el semnifică faptul că arta trecutului era depășită. Artistul nu mai urmărea să umple tabloul cu forme cât se poate de lizibile, el ținea cont acum de unghiul din care era văzut subiectul. După ce a trasat în racursi piciorul tânărului războinic, el a folosit noul procedeu ca să-i deseneze scutul, pe care îl prezintă dintr-o parte – sprijinit de un zid, și nu văzut în mod simbolic din față –, după înclinația naturală a imaginației.

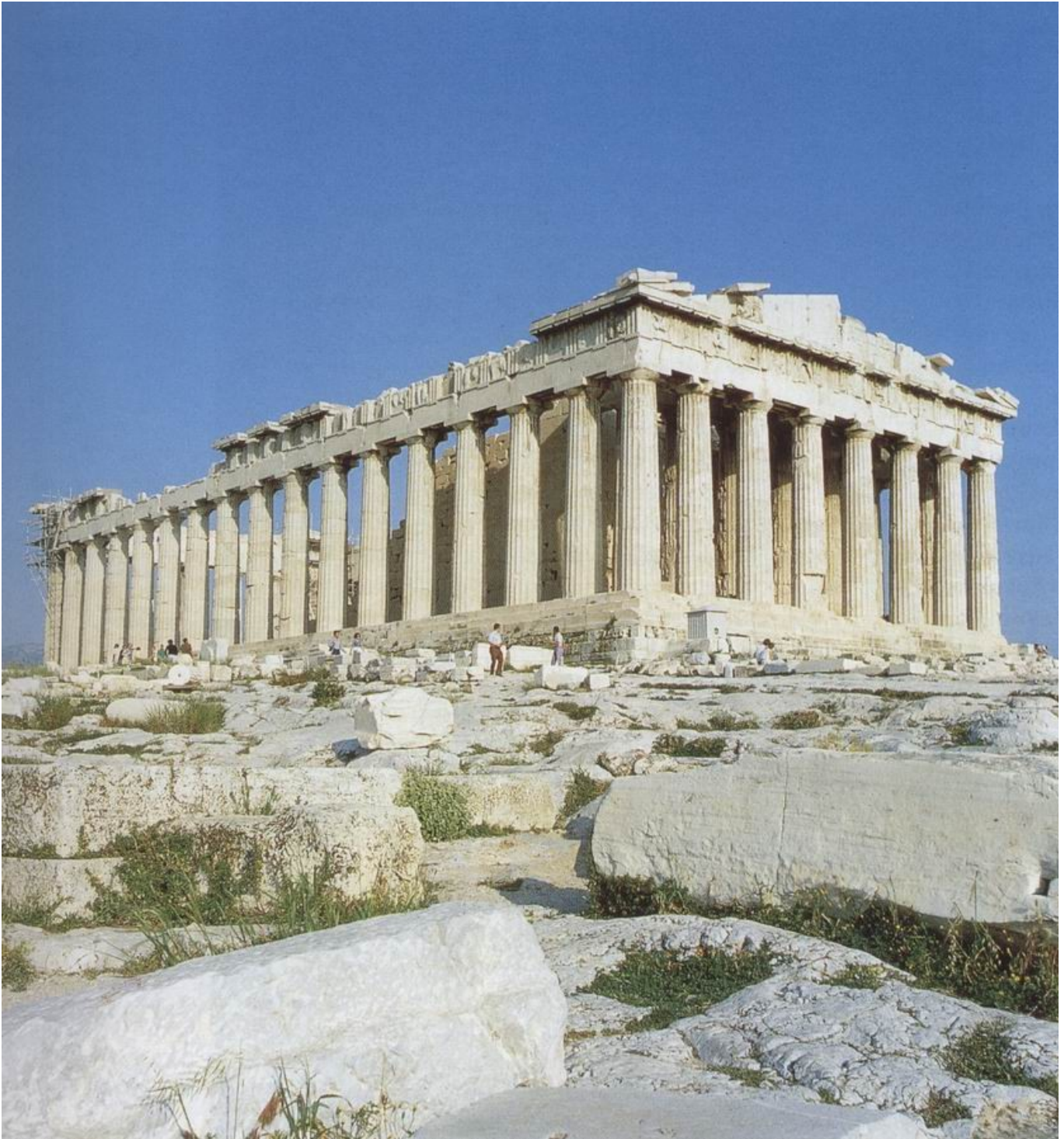
Dar, privind această imagine, ca și pe cea dinainte, vedem că lecția de artă egipteană nu a fost pur și simplu uitată. Artiștii greci se străduiau întotdeauna să dea figurilor lor un contur cât se poate de clar și să introducă cât puteau mai mult din cunoștințele lor despre corpul omenesc, fără să deformeze imaginea. Le plăceau în continuare desenul precis, dispunerea echilibrată. Erau departe de a se gândi să reproducă un aspect întâmplător al naturii, așa cum îl puteau întrezări. Vechea formulă, forma umană așa cum

fusesse aplicată secole la rând, constituia în continuare punctul lor de plecare. Dar nu o mai considerau sacră în toate detaliile ei.

Marea revoluție a artei grecești, descoperirea formelor naturale și a racursiului, s-a produs în momentul cel mai uimitor al istoriei omenirii: când cetățile grecești încep să pună la îndoială vechile legende și tradiții despre zei și încearcă să înțeleagă, fără idei preconceptuate, natura lucrurilor. Este perioada în care apar filosofia și știința, așa cum le concepem și astăzi. Tot atunci a început să se dezvolte teatrul, provenit din ceremoniile consacrate lui Dionysos. Dar nu trebuie să credem că în acel timp artiștii făceau parte din clasa intelectuală. Grecii bogați, care conduceau treburile cetății și își petreceau timpul în agora, în discuții interminabile, îi considerau în general pe pictori și pe sculptori inferiori, și probabil că la fel făceau poeții și filosofi. Artiștii munceau cu mâinile și pentru a-și câștiga existența. În atelierele lor de topit metale, asudați și negri de funingine, trudeau ca niște simpli muncitori. Nu aveau acces la cercurile de sus ale societății grecești. Dar participau la viața cetății mult mai direct decât artizanii din Egipt sau din Asiria, pentru că cele mai multe cetăți grecești, și îndeosebi Atena, erau democrații, unde acești muncitori umili, deși disprețuiți de bogații trândavi, aveau un cuvânt de spus în treburile statului.

Arta grecească atinge apogeul în același timp cu democrația ateniană. După ce atenienii au alungat invadatorul persan, au început, sub conducerea lui

Pericle, să reconstruiască tot ce distrusese dușmanul. În 480 î.H., templele de pe colina sacră a Atenei, Acropole, fuseseră arse și jefuite de perși. Acum aveau să fie reconstruite din marmură, cu o splendoare și o noblețe neatinse până atunci (ilustr. 50).



50. Iktinos, Partenonul, 447-432 î.H., Atena, Acropole. Templu doric

Pericle era un om lipsit de prejudecăți. Scriitorii din vechime lasă să se înțeleagă că îi trata pe artiști ca pe egali lui. Cel căruia i-a încredințat ridicarea noilor

temple a fost arhitectul Iktinos, iar lui Fidias i-a comandat statuile zeilor, însărcinându-l să conducă, în ansamblu, decorarea templelor.

Renumele lui Fidias se baza pe opere care nu mai există astăzi. Dar e important să încercăm să ni le reprezentăm, pentru că uităm prea ușor care erau încă, la acea dată, scopurile artei grecești. Citim în *Biblie* invectivele profeților contra adorării idolilor, dar, în general, nu asociem acestei idei nimic concret. De exemplu, să recitim aceste versete din Ieremia (X, 3-5):

Căci statuile popoarelor sunt deșertăciuni. Se taie un lemn din pădure; mâna meșterului îl lucrează cu securea; îl împodobește cu argint și aur și îl țintuiește cu cuie și ciocane, ca să nu se clatine. Dumnezeii aceștia sunt ca un stâlp tras la strung, și nu vorbesc; sunt duși de alții, pentru că nu pot să meargă. Nu vă temeți de ei, căci nu pot să facă niciun rău și nu sunt în stare să facă niciun bine.

Ieremia se gândea la idolii din Mesopotamia, făcuți din lemn și metale prețioase. Dar aceste cuvinte pot să se aplice perfect și lucrărilor lui Fidias, realizate doar cu câteva secole mai târziu față de epoca profetului. În marile noastre muzee, când trecem pe lângă șirurile de statui de marmură din Antichitatea clasică, uităm prea des că acei idoli despre care vorbește *Biblia* se află printre ele, că oamenii se rugau în fața lor, că li se ofereau sacrificii însoțite de incantații ciudate, că adoratori, cu miile și zecile de

mii, s-au apropiat de ele, cu speranță și teamă în suflet, că acele statui dăltuite puteau să fie, în realitate, zeii înșiși. De altfel, aproape toate statuile faimoase din lumea veche au pierit, pentru că, după victoria creștinismului, se considera o datorie pioasă distrugerea imaginilor zeilor păgâni.

Statuile din muzeele noastre sunt, în majoritatea lor, doar copii făcute în perioada romană pentru călători, pentru amatori sau pentru împodobirea grădinilor sau băilor publice. Trebuie să fim recunoscători acestor copii, pentru că ne arată cât de cât cum erau capodoperele cele mai frumoase ale artei grecești. Totuși, dacă nu facem apel la imaginație, aceste imitații imperfecte pot să ne dăuneze. Ele sunt de vină, în mare măsură, pentru părerea foarte răspândită conform căreia arta grecească e lipsită de viață, rece și inexpressivă, statuile grecești având un aspect de cretă și o privire absentă care te duce cu gândul la orele de desen de altădată. Singura copie existentă a mării statui a zeiței Pallas-Atena (ilustr. 51), pe care Fidias o executase pentru Partenon, este, desigur, lipsită de expresivitate.



51. *Athena Parthenos*, cca 447-432 î.H., marmură, h. 104 cm. Replică romană, după statuia originală din lemn, aur și fildeș făcută de Fidias pentru Partenon. Atena, Muzeul Național de Arheologie

Trebuie să citim vechile descrieri și să apelăm la imaginație: era o statuie enormă din lemn, înaltă de aproximativ unsprezece metri, de talia unui copac mare, acoperită în întregime cu materiale prețioase; armura și hainele erau din aur, epiderma din fildeș. Scutul și ochii scânteiau ca niște giuvaieruri. Casca de aur a zeiței avea deasupra grifoni; ochii marelui șarpe încolăcit lângă scut erau făcuți din pietre prețioase. Când intrai în templu și te aflai față în față cu această statuie gigantică, probabil că erai cuprins de un sentiment de spaimă și de uimire. Prin unele trăsături, zeița avea încă ceva sălbatic și primitiv, care lega acest idol de vechile superstiții contra cărora tuna și fulgera profetul Ieremia. Dar vechile idei, conform cărora aceste statui erau locuite de zei puternici ca niște demoni, nu mai erau acum esențiale. Pallas-Atena, așa cum o vedea Fidias și așa cum a materializat-o, era altceva decât un idol de temut. Toate sursele spun că această statuie avea o demnitate care probabil că transmitea poporului o idee cu totul nouă despre caracterul și semnificația zeilor. Atena lui Fidias era ca o ființă omenească la o scară grandioasă. Puterea ei consta în frumusețe, nu în capacitățile magice. Contemporanii au înțeles că arta lui Fidias oferea poporului grec o concepție nouă despre divin.

Cele două mari opere ale lui Fidias, *Atena* și celebrul *Zeus din Olimpia*, au fost pierdute pentru

totdeauna, dar templele unde se aflau încă mai sunt în picioare și păstrează o parte din motivele decorative, realizate chiar pe timpul lui Fidias. Templul din Olimpia este cel mai vechi; probabil că a fost început pe la anul 470 și terminat pe la 457 î.H. Metopele reprezentau muncile lui Hercule. Ilustrația 52 înfățișează episodul cu merele de aur din grădinile hesperidelor.



52. *Hercule purtând pe umeri cerul*, cca 470-460 î.H., marmură h. 156 cm. Fragment provenind din templul lui Zeus din Olimpia. Olimpia, Muzeul Arheologic

I se ceruse lui Hercule să le aducă, dar încercarea era

atât de grea, încât nu voia sau nu putea s-o îndeplinească. Atunci, l-a implorat pe Atlas, care susținea cerul pe umeri, s-o facă în locul său. Acesta a consimțit, cu condiția ca Hercule să poarte pe umeri povara lui cât timp lipsea. Basorelieful îi arată pe Atlas întorcându-se cu merele de aur și pe Hercule încordat sub greutatea cerului. Atena, tovarășa sa șireată în aceste încercări, i-a pus, ca să-i ușureze cazna, o pernă pe umeri. În mâna dreaptă, zeița ținea cândva o lance din fier. Întreaga poveste este istorisită cu o claritate și o simplitate admirabile. Intuim că artistul prefera încă să confere chipurilor atitudini simple din față și din profil. Atena este reprezentată din față, doar capul îi este întors spre Hercule. Descoperim cu ușurință, în aceste figuri, o persistență târzie a legilor care guvernau arta egipteană și ne dăm seama că tocmai respectarea acestor legi vechi conferă sculpturii măreția, forța și calmul său maiestuos. Totuși, aceste legi nu mai sunt o piedică în calea libertății artistului. Ideea, deja veche, conform căreia era obligatoriu să arăți structura corpului și principalele articulații, îl făcea pe artist să studieze anatomia oaselor și mușchilor și să modeleze o imagine convingătoare a siluetei umane, care transpare și de sub veșminte. Într-adevăr, felul în care grecii dispuneau veșmintele ca să scoată în evidență părțile principale ale corpului dovedește importanța pe care o acordau cunoașterii formelor. Acest echilibru între atașamentul față de reguli și o anumită libertate în aplicarea lor a făcut să fie atât de mult admirată arta greacă de-a lungul

secolelor. Din acest motiv, artiștii din toate timpurile, aflați în căutarea orientării și inspirației, s-au întors întotdeauna la capodoperele artei grecești.

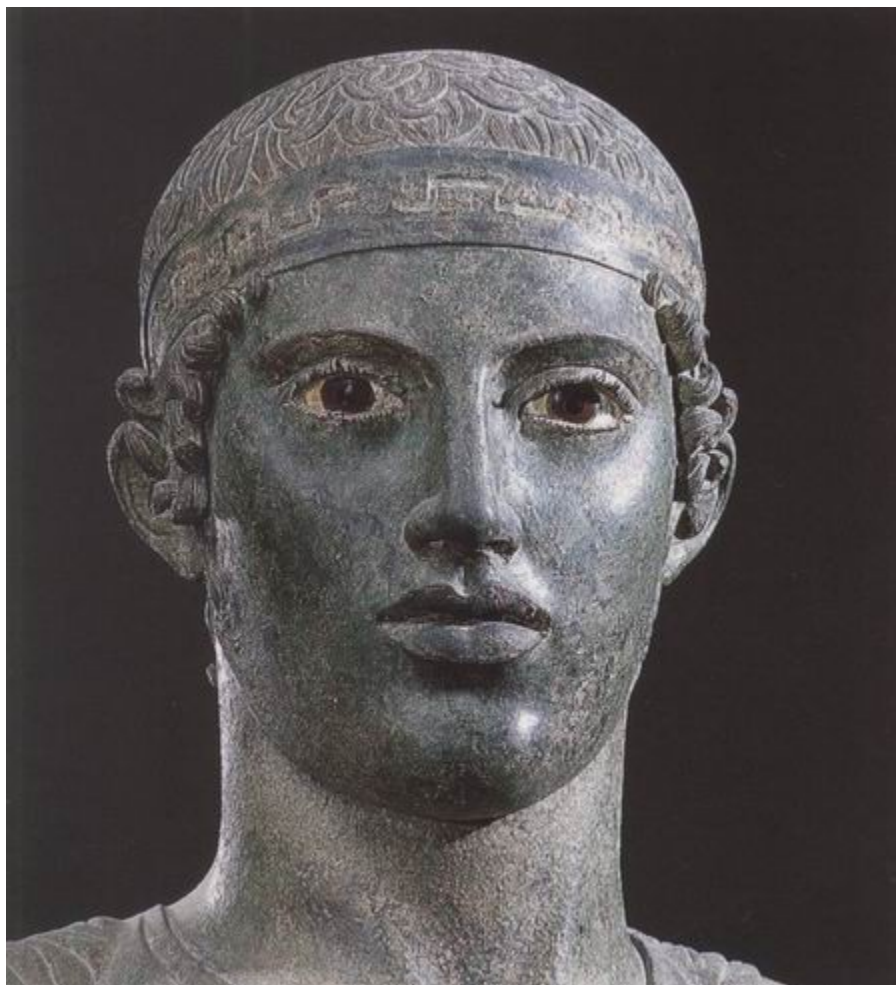
Genul de lucrări cerut artiștilor greci a putut contribui la perfecționarea cunoștințelor lor despre corpul omenesc în mișcare. Un templu precum cel din Olimpia era înconjurat de statui ale unor atleți victorioși, consacrate zeilor. Acest obicei ar putea să ne pară ciudat, deoarece noi nu obișnuim să cerem să fie sculptate statuile celor mai cunoscuți campioni ai noștri ca să le oferim unei biserici, celebrând astfel ultima lor victorie. Dar marile manifestări sportive din Grecia – Jocurile Olimpice fiind cele mai celebre – erau diferite de competițiile moderne. Ele erau strâns legate de credințele religioase și de ritualurile populare. Cei care luau parte la ele nu erau doar simpli sportivi, amatori sau profesioniști, ci membri ai celor mai importante familii. Învingătorul la jocuri era privit cu teamă, ca un om pe care favoarea zeilor îl făcuse invincibil. La origine, aceste jocuri erau organizate pentru descoperirea omului căruia zeii îi acordaseră privilegiul invincibilității. Învingătorii își comandau statui la cei mai celebri artiști din timpul lor, pentru a celebra și perpetua acele semne ale grației divine.

Săpăturile arheologice făcute la Olimpia au scos la iveală un număr destul de mare de socluri, dar statuile au dispărut. De cele mai multe ori erau făcute din bronz și probabil că au fost topite în Evul Mediu, când metalul devenise rar. Una singură dintre aceste statui a fost găsită la Delfi, și este cea a unui

conducător de car, al cărui corp e reprezentat în ilustrația 53.



53. Auriga, cca 475 î.H. bronz, h. 180 cm. Găsită la Delfi. Delfi, Muzeul Arheologic



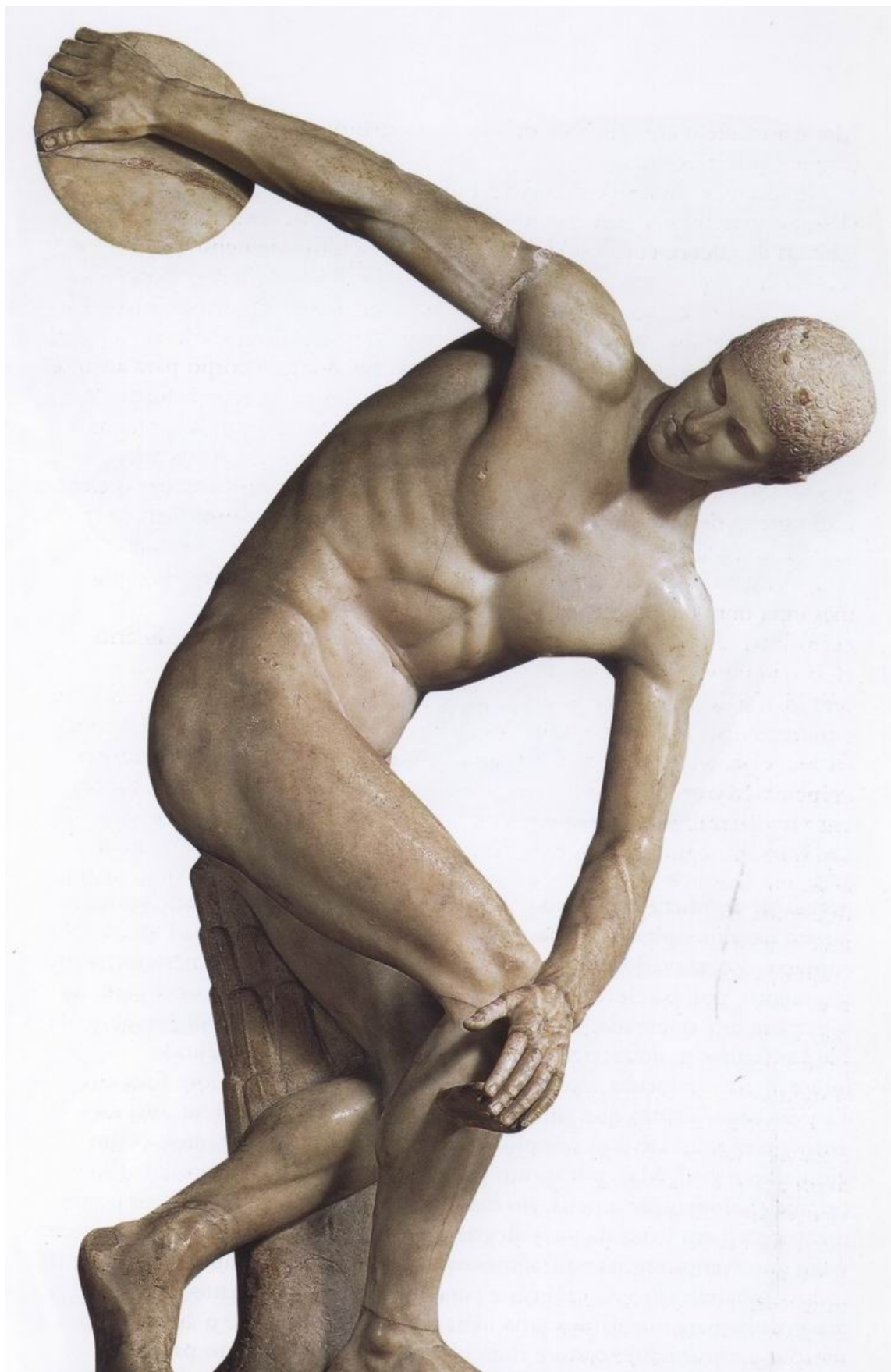
54. Auriga, detaliu

Capul lui (ilustr. 54) diferă total de arta greacă așa cum ne-am putea-o imagina, dacă ar fi să judecăm doar după copii. Ochii, deseori lipsiți de expresie la statuile din marmură sau goi la statuile din bronz, sunt aici făcuți din pietre colorate, după obiceiul epocii. Părul, ochii și buzele sunt ușor aurite, ceea ce conferă feței o anumită căldură și expresivitate, dar fără nimic vulgar sau țițător.

Se vede bine că artistul nu a încercat să imite o față

anume, cu toate imperfecțiunile ei, ci a pornit de la propria sa cunoaștere a formei umane. Nu știm dacă *Auriga* din Delfi seamăna cu modelul său, dar probabil că nu în sensul pe care îl înțelegem astăzi. Însă e imaginea foarte convingătoare a unei ființe omenești, simplă și frumoasă.

O astfel de operă, care nici măcar nu este menționată de autorii clasici greci, ne permite să ne imaginăm ce am pierdut prin dispariția celor mai faimoase statui de atleți, ca, de exemplu, *Discobolul* sculptorului atenian Myron, care probabil că a fost aproape contemporan cu Fidias. S-au găsit câteva copii, care ne ajută cel puțin să ne facem o idee aproximativă despre original (ilustr. 55).



55. *Discobolul*, cca 450 î.H., marmură, h. 155 cm. Replică romană după statuia din bronz a lui Myron. Roma, Museo Nazionale Romano

Tânărul atlet este reprezentat pe punctul de a arunca discul greu. Se apleacă înainte ca să-și ia elan. Încă o clipă, și se va roti în loc ca să arunce discul cu o detentă a întregului corp. Atitudinea lui pare atât de veridică, încât atleții moderni l-au luat drept model în căutarea manierei grecești de a arunca discul. Dar nu-i chiar atât de ușor. Au uitat că e vorba de o operă de artă, nu de un instantaneu fotografic. Dacă privim statuia cu mai mare atenție, descoperim faptul că Myron a obținut acest efect extraordinar de mișcare printr-o folosire nouă a unor metode foarte vechi. Dacă, în fața acestei statui, suntem atenți doar la contururile sale, suntem frapați de atașamentul lui față de tradiția egipteană. La fel ca egiptenii, Myron a prezentat torsul din față, în timp ce picioarele și brațele sunt văzute din lateral; ca și ei, și-a compus opera combinând aspectele cele mai caracteristice ale diferitelor părți ale corpului. Dar, în mâinile artistului, aceste formule uzate au devenit ceva cu totul diferit. În loc să asambleze vederile parțiale într-o poză rigidă și puțin naturală, el a cerut unui model viu să adopte aproape această atitudine și a modificat-o în așa fel, încât a putut să ofere o imagine convingătoare a unui corp în mișcare. Dacă imaginea corespunde sau nu celei mai potrivite atitudini pentru aruncarea discului, lucrul acesta nu mai are, ca să spunem așa, nicio importanță. Contează faptul că Myron a „cucerit” mișcarea, așa cum pictorii din timpul lui au făcut cu

spațiul.

Dintre toate originalele grecești care au ajuns până la noi, statuile Partenonului exprimă cel mai bine această nouă libertate. Partenonul (ilustr. 50) a fost terminat la aproximativ douăzeci de ani după templul din Olimpia și, în cursul acestui spațiu scurt de timp, artiștii au învățat foarte repede să rezolve cu ușurință problemele unor reprezentări naturale. Nu cunoaștem numele sculptorilor care au lucrat la decorare, dar, dacă Fidias a fost autorul statuii sanctuarului, pare verosimil ca atelierul lui să fi executat restul părților sculptate.



56. *Auriga*, cca 440 î.H., detaliu din friza de marmură a Partenonului.
Londra, British Museum



57. *Cal și călăreț*, cca 440 î.H. detaliu din friza de marmură a Partenonului. Londra, British Museum

Ilustrațiile 56 și 57 ne arată fragmente din friza lungă care se întindea de jur-împrejurul edificiului sub acoperiș și care reprezenta procesiunea anuală din ziua sărbătorii solemne a zeiței. Aceste sărbători includeau întotdeauna jocuri și demonstrații sportive; una dintre ele, destul de periculoasă, consta în a conduce un car, a sări din el și a urca iar, când cei patru cai se avântau în galop. Ceea ce ne arată și ilustrația 56. La prima vedere, poate că e mai greu să ne dăm seama de asta, deoarece basorelieful a fost crunt mutilat. Această sculptură a fost spartă în multe locuri și nu a rămas nici urmă din culoarea care, probabil, făcea să contrasteze puternic figurile pe un fond cu o tentă mai tare. Pentru noi, aspectul suprafeței și patina marmurei constituie ceva atât de minunat, încât nu ne-ar veni niciodată ideea s-o vopsim. Dar adevărul este că grecii își vopseau templele în culori vii, puternic contrastante, precum roșul și albastrul. Oricât de puțin ar rămâne dintr-o sculptură grecească originală, ea ne face atât de mare plăcere, încât uităm tot ce-i lipsește. În fragmentul nostru descoperim, în primul rând, caii, patru cai unul după altul. Capetele și picioarele lor sunt destul de bine păstrate ca să ne putem face o idee despre măiestria cu care artistul a reușit să marcheze structura oaselor și dispunerea mușchilor, fără rigiditate sau insensibilitate. Ne dăm curând seama că la fel trebuie să fi stat lucrurile și în cazul figurilor

umane. Ceea ce a rămas ne permite să ne imaginăm libertatea mișcărilor lor și precizia conturului musculaturii. Racursiul nu mai era o problemă grea pentru artist. Brațul care poartă un scut este desenat cu o ușurință perfectă, și putem spune același lucru despre creasta ondulată a coifului și despre veșmântul umflat de vânt. Dar artistul nu se lasă dominat de noile descoperiri. Probabil că i-a făcut plăcere această cucerire a spațiului și a mișcării, totuși, nu-l simțim dornic să facă paradă de cunoștințele lui. Grupurile au devenit vii și însuflețite, dar sunt dispuse în mod armonios în derularea procesiunii solemne, care se desfășoară în jurul edificiului. Artistul a reținut din știința compoziției ceva ce arta greacă împrumutase de la arta egipteană și din folosirea sistematică a motivelor geometrice de dinaintea „marii deșteptări”. Fiecare operă grecească din această epocă măreață dovedește știința, abilitatea în dispunerea figurilor; dar grecii de atunci apreciau și mai mult altceva: libertatea, recent dobândită, de a reprezenta corpul omenesc într-o poziție sau mișcare oarecare putea fi folosită pentru a reflecta viața interioară a personajelor. Socrate, care avea și o formație de sculptor, îi îndemna în această direcție pe artiști; ei trebuiau să reprezinte „frământările sufletului”, observând cu atenție modul în care „sentimentele afectează corpul în acțiune”.

Pictorii de vase au încercat din nou să țină pasul cu acești mari maestri, ale căror opere sunt astăzi pierdute.



58. *Ulise recunoscut de bătrâna lui doică*, secolul al V-lea î.H., vas cu figuri roșii, h. 20,5 cm. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale

Ilustrația 58 reprezintă un episod emoționant din povestea lui Ulise, când eroul se întoarce acasă, după o absență de nouăsprezece ani, deghizat în cerșetor, cu cârjă, boccea și bol, iar bătrâna lui doică îl recunoaște când îi descoperă cicatricea de la gambă, în timp ce-i spăla picioarele. În povestea lui Homer, doica poartă un nume diferit de cel înscris pe vas, iar porcarul Eumeu nu participă la scenă; probabil că artistul a ilustrat o versiune puțin diferită; poate că a văzut o piesă de teatru unde era reprezentată această scenă, pentru că, să ne amintim, aceasta a fost și epoca în care grecii au inventat arta dramatică. Dar

nu avem nevoie de un text ca să sesizăm caracterul patetic al momentului, deoarece privirea schimbată între doică și erou ne spune mai mult decât cuvintele. Artiștii greci au reușit cu adevărat să ne comunice ceva din sentimentele inefabile dintre ființe.

Această abilitate de a ne arăta „frământările sufletului” în echilibrul corpului face dintr-o simplă stelă funerară o mare operă de artă (ilustr. 59).



59. *Piatra funerară a lui Hegeso*, cca 400 î.H. marmură, h. 147 cm.
Atena, Muzeul Național de Arheologie

Basorelieful ne-o înfățișează pe Hegeso – care se odihnește sub această piatră – așa cum era în timpul vieții. O servitoare tânără îi întinde un sipet de unde pare că alege o bijuterie. E o scenă plină de calm, al cărei echivalent egiptean ar putea fi imaginea lui Tutankhamon așezat pe tron, în timp ce soția lui îi aranjează colierul (ilustr. 42). Opera egipteană are și ea un contur foarte clar, dar, deși face parte dintr-o perioadă excepțională a artei egiptene, are totuși o rigiditate și o lipsă de naturalețe. Basorelieful grecesc s-a eliberat de astfel de piedici și de această stângăcie; a păstrat frumusețea și limpezimea compoziției, dar nu mai are nimic geometric și colțuros; totul e libertate și calmă nonșalanță. Felul în care partea de sus a basoreliefului se înscrie în curba celor două brațe, ecoul pe care îl găsește această curbă în cele ale jilțului, artificul simplu care așază mâna frumoasă a lui Hegeso în centrul atenției, felul în care cad veșmintele în jurul formelor corpului, totul contribuie la crearea acelei simple și perfecte armonii pe care lumea nu a cunoscut-o decât prin arta greacă din secolul al V-lea î.H.

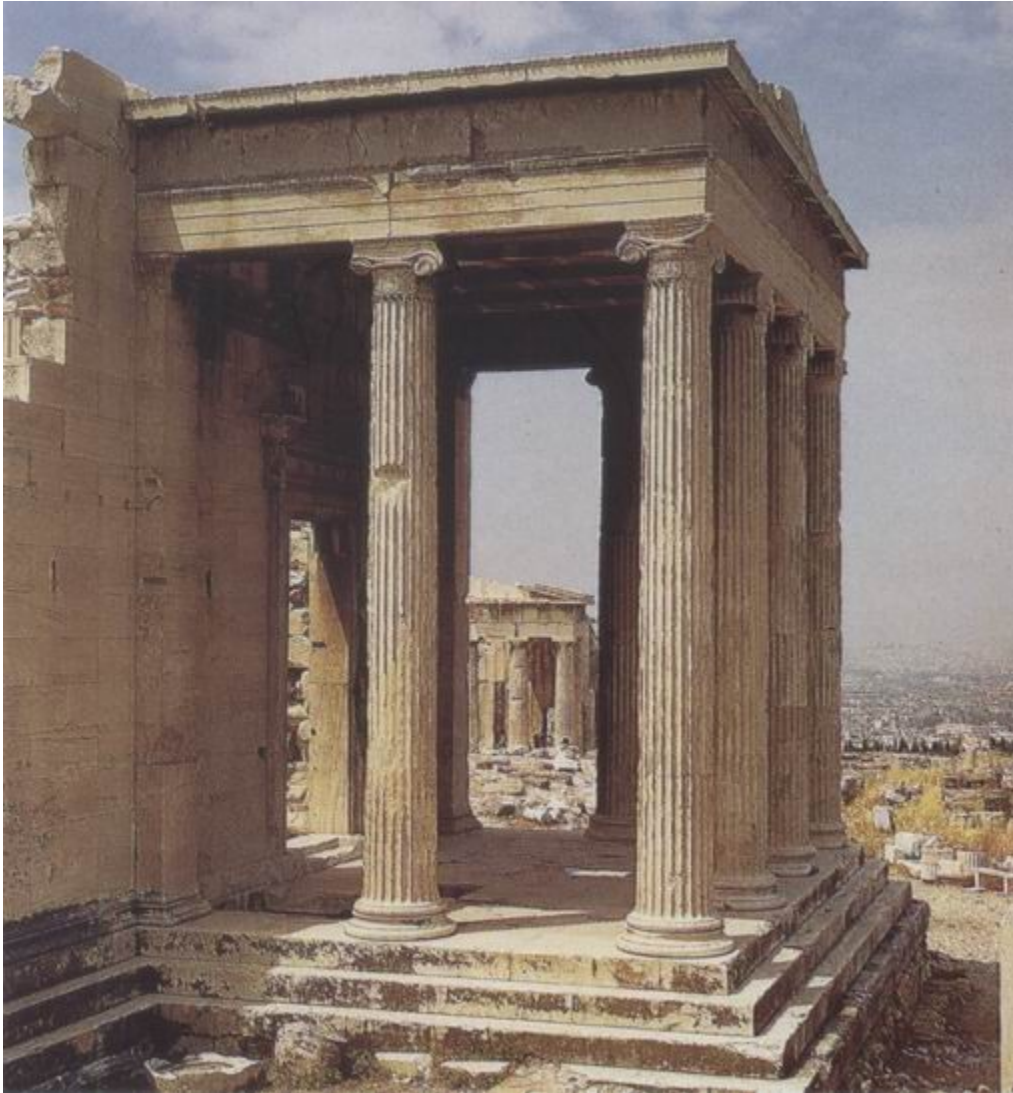


Atelierul unui sculptor grec, cca 480 î.H., d. 30,5 cm, fundul unui bol cu figuri roșii. În stânga, atelierul de topit bronzul, cu schițe pe pereți; în dreapta, un om lucrează la o statuie fără cap, acesta zăcând pe pământ. Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen

4. ȚINUTUL FRUMUSEȚII

Grecia și lumea greacă în secolele IV î.H. - I d.H.

Marea deșteptare a artei la libertate se înfăptuise în cursul celor o sută de ani situați cu aproximație între 520 și 420 î.H. Pe la sfârșitul secolului al V-lea, artiștii deveniseră pe deplin conștienți de capacitățile și de măiestria lor. Publicul îi înțelegea. Deși artiștii erau considerați încă niște artizani și poate erau chiar disprețuiți de cei avuți, un public din ce în mai numeros se interesa de lucrările lor în afara oricărei idei religioase sau politice. Erau comparate meritele diferitelor „școli” de artă, adică procedeele, tradițiile și stilurile care îi deosebeau pe diferiții maeștri citați. Este sigur că spiritul de emulație și de competiție între aceste diferite școli i-a încurajat pe artiști să-și sporească permanent efortul și a contribuit la crearea varietății care ne frapează în arta greacă. Diferitele stiluri de arhitectură s-au dezvoltat simultan. Partenonul fusese construit în stilul doric (ilustr. 50), dar elementele stilului numit ionic își fac apariția, doar cu puțin mai târziu, la edificiile de pe Acropole. Acest stil atinge apogeul cu templul lui Poseidon, numit „Erehteionul” (ilustr. 60).



6o. Erehteionul, cca 420-405 î.H., Atena, Acropole. Templu ionic

Planul general al acestor temple este același cu al templelor dorice, dar aspectul și caracterul lor sunt diferite. Coloanele templului ionic sunt mai puțin robuste. Fusul e subțire și capitelul nu mai este o simplă pernă fără ornamente, ci e bogat decorat cu volute care par a reliefa funcțiile de susținere, de suport al blocurilor lungi de marmură care sprijină acoperișul. În ansamblu, cu detaliile fin cizelate, aceste edificii dau o impresie de grație și dezinvoltură infinite.

Aceleași elemente caracterizează și sculptura, și pictura epocii începând cu generația care a urmat celei a lui Fidias. În această perioadă, Atena era angajată într-un război cumplit contra Spartei, război care a pus capăt prosperității sale și a Greciei. În 408 î.H., în timpul unui scurt armistițiu, o balustradă sculptată a fost adăugată unui mic templu dedicat zeiței Victoriei pe Acropole; sculpturile și ornamentele sale dovedesc evoluția gustului spre mai multă delicatețe și rafinament. Figurile sunt rău deteriorate; am vrut totuși să reproduc una (ilustr. 61), foarte frumoasă în ciuda mutilărilor.



61. *Zeîța Victoriei*, 408 î.H., marmură, h. 106 cm. Provenind din templul zeiței Nike Aptere. Atena, Muzeul Acropole

O avem în față pe una dintre zeițele Victoriei; se apleacă să lege, în timp ce merge, o sanda desfăcută. Cu cât farmec este redat acest moment! Cu câtă blândețe și cu câtă opulență învăluie veșmântul acel corp frumos! În astfel de opere, se vede bine că artistul era în stare să facă tot ce dorea. Nu existau dificultăți pentru el în ceea ce privește racursiul, nici în reprezentarea mișcării. Această virtuozitate poate că stârnea artistului o anumită îngâmfare. Sculptorul frizei Partenonului (ilustr. 56 și ilustr. 57) nu părea să fi avut o prețuire deosebită față de opera lui. Trebuia să reprezinte o procesiune; se străduia s-o realizeze cât se poate de clar și de bine. Nu pare să fi fost conștient că era un maestru despre care încă se va vorbi mii de ani mai târziu. În friza templului Victoriei se poate discerne, poate pentru prima dată, o schimbare de atitudine. Artistul care a făcut-o era mândru de imensele sale capacități, și avea toată îndreptățirea. Astfel, progresiv, în cursul secolului al IV-lea î.H. arta a început să fie privită într-un fel nou. Statuile lui Fidias fuseseră faimoase în întreaga Grece ca imagini ale zeilor. Statuile templelor din secolul al IV-lea și-au câștigat celebritatea mai curând pentru frumusețea lor, ca opere de artă. Oamenii făceau comentarii despre picturi și statui așa cum comentau poemele și piesele de teatru; făceau elogiul frumuseții lor sau le criticau structura și stilul.

Marele artist al secolului, Praxitele, era apreciat

mai ales pentru farmecul operei sale, pentru caracterul blând și vibrant al creațiilor. Cea mai faimoasă operă a lui, celebrată de nenumărate poeme, o reprezenta pe zeița iubirii, tânăra Afrodita, intrând în baie, dar această operă nu s-a păstrat. O singură statuie a lui e considerată originală. Dar nu este sigur: ar putea fi vorba de o copie exactă din marmură a unei statui din bronz. Ea îl reprezintă pe Hermes în brațe cu micul Dionysos și jucându-se cu el (ilustr. 62 și 63).



62. Praxitele, *Hermes în brațe cu Dionysos copil*, cca 340 î.H.,
marmură, h. 213 cm. Olimpia, Muzeul Arheologic



63. Praxitele, *Hermes în brațe cu Dionysos copil*, detaliu

Dacă ne întoarcem la ilustrația 47, vedem ce drum lung a parcurs arta greacă în două secole. În opera lui Praxitele, nici urmă de rigiditate. Zeul stă într-o poziție relaxată, care nu-i știrbește cu nimic demnitatea. Dar, dacă examinăm mijloacele prin care artistul și-a atins ținta, ne dăm seama că, și în acest caz, lecțiile artei primitive nu au fost uitate. Praxitele

ne face și el să sesizăm articulațiile corpului, să le înțelegem jocul cât se poate de clar. Dar reușește fără ca statuia lui să aibă ceva rigid sau artificial. Știe să facă să transpară musculatura și osatura sub suplețea pielii; știe să dea impresia unui corp viu, în toată grația și frumusețea sa. Dar trebuie să înțelegem că Praxitele și artiștii greci au atins această frumusețe doar prin cunoștințe. Un corp atât de bine construit, de simetric, atât de frumos cum este cel al statuiilor grecești, nu există în natură. Se crede deseori că artiștii priveau modelele și lăsau departe trăsăturile care nu le erau pe plac, că mai întâi copiau cu grijă exteriorul unui om viu, ca să-l facă apoi perfect, eliminând unele trăsături și neregularități care nu se încadrau în idealul lor. Se spune că grecii „idealizau” natura, așa cum am spune că un fotograf retușează un portret, dar, în general, o fotografie retușată și o statuie „idealizată” sunt și lipsite de caracter; atât de multe lucruri au fost înlăturate, încât din bietul model a mai rămas doar o palidă fantomă. În realitate, metoda grecilor era exact inversă. Timp de secole, artiștii despre care am vorbit deja s-au străduit să insuflă din ce în ce mai multă viață vechilor tipare. Această metodă și-a arătat cele mai frumoase roade în timpul lui Praxitele. Vechile modele au început să trăiască și să respire sub mâinile abile ale sculptorului; apar în fața noastră ca niște adevărate creaturi umane, și totuși ca niște ființe dintr-o lume diferită și mai bună. Dacă aceste figuri sunt cu adevărat dintr-o altă lume, acest lucru nu se datorează faptului că grecii erau mai sănătoși și mai

frumoși decât ceilalți oameni – nu avem niciun motiv să credem asta –, ci faptului că arta atinsese în această perioadă un punct de echilibru nou și rafinat între abstracție și individualizare.

Cele mai multe dintre operele faimoase din Antichitatea clasică, admirate în secolele moderne ca imaginile cele mai perfecte ale ființei umane, sunt copii sau variante de statui ale căror prototipuri au datat probabil din secolul al IV-lea î.H. Apollo din Belvedere (ilustr. 64) reprezintă idealul unui corp masculin.



64. *Apollo din Belvedere*, cca 350 î.H. marmură, h. 224 cm. Replică romană a unei statui grecești. Vatican, Museo Pio Clementino

În atitudinea lui impresionantă – brațul întins ținând arcul, capul întors într-o parte ca pentru a urmări săgeata cu privirea –, încă mai percepem un ecou înăbușit al vechii tradiții care se străduia să pună în valoare fiecare parte a corpului. Dintre toate statuile antice ale zeiței Venus, Venus din Milo, numită astfel după insula unde a fost găsită, este poate cea mai cunoscută (ilustr. 65). Inițial, fusese probabil un grup reprezentându-i pe Venus și pe Cupidon, operă puțin mai târzie, dar încă foarte apropiată de maniera lui Praxitele, făcută pentru o vedere laterală (Venus întindea brațele spre Cupidon). Ce claritate, ce simplitate în modelarea acestui corp frumos! Artistul a știut să-i marcheze structura, ferindu-se de orice moliciune sau duritate.



65. *Venus din Milo*, cca 200 î.H., marmură, h. 202 cm. Paris, Muzeul Luvru

A da din ce în ce mai multă viață unei figuri abstracte și schematice până când suprafața marmurei să pară că e vie și că palpită este o metodă care pare să prezinte un punct slab. Se pot crea astfel tipuri umane convingătoare, dar acest mod de a proceda ne permite oare să ajungem la reprezentarea individului? Fapt ciudat din punct de vedere modern, ideea unui portret așa cum îl concepem noi nu apare la greci decât destul de târziu în secolul al IV-lea. Există, desigur, portretele mai vechi (ilustr. 53 și ilustr. 54), dar aceste statui probabil că nu erau cu adevărat asemănătoare cu modelul. Portretul unui general era doar imaginea unui războinic frumos cu coif, ținând în mână un baston de comandant. Artistul nu se străduia niciodată să reproducă forma exactă a nasului, ridurile frunții sau expresia lui deosebită. Lucru ciudat, la operele pe care le-am examinat deja, putem remarca faptul că artiștii greci au evitat să dea feței o expresie precisă. E mai uluitor decât s-ar putea crede la prima vedere. Nici noi nu putem schița o față pe o bucată de hârtie fără să-i dăm o anumită expresie. Absența expresiei la statuile grecești nu are, evident, nimic stupid, nici tern, dar fețele lor nu trădează niciodată un sentiment anume. Acești maestri foloseau corpul și mișcările lui ca să exprime ceea ce Socrate numea „frământările sufletului” (ilustr. 58), deoarece aveau impresia că, redând trăsăturile feței, ar fi denaturat și compromis

regularitatea simplă a capului.

Cu generația de după Praxitele, către sfârșitul secolului al IV-lea î.H., această reținere a dispărut treptat și artiștii au știut să însuflețească trăsăturile fără să distrugă frumusețea. Mai mult, au învățat să capteze efectele psihologiei individuale, caracterul deosebit al unei fizionomii și să facă portrete în sensul înțeles de noi. În timpul domniei lui Alexandru începe să se vorbească despre arta portretului. Un autor al timpului, ridiculizând purtarea curtenilor lingușitori, remarcă faptul că lăudau zgomotos extraordinara asemănare în cazul portretului stăpânului lor. Alexandru însuși l-a ales, pentru a-i face portretul, pe sculptorul Lisip, cel mai celebru artist al timpului, renumit mai ales pentru fidelitatea cu care reda natura. Se crede, în general, că acest portret a ajuns până la noi prin intermediul unei copii (ilustr. 60), care ne permite să determinăm evoluția artei de la *Auriga* din Delfi, sau chiar de la Praxitele, pe care o singură generație îl despărțea de Lisip. Evident, când e vorba de un portret vechi, nu ne putem pronunța în privința asemănării sale cu originalul. Dacă ar fi posibil să vedem o fotografie a lui Alexandru, poate că l-am găsi foarte diferit de acest bust. Am vedea poate că Lisip i-a făcut capul mai mult după imaginea unui zeu, decât după cea a cuceritorului Asiei. Dar putem spune că un om ca Alexandru, un spirit neliniștit, înzestrat ca nimeni altul și destul de răsfățat de succese, putea foarte bine să semene cu această efigie.



66. *Capul lui Alexandru cel Mare*, cca 325-300 î.H. marmură, h. 41 cm. Copie după originalul lui Lisip. Istanbul, Muzeul Arheologic

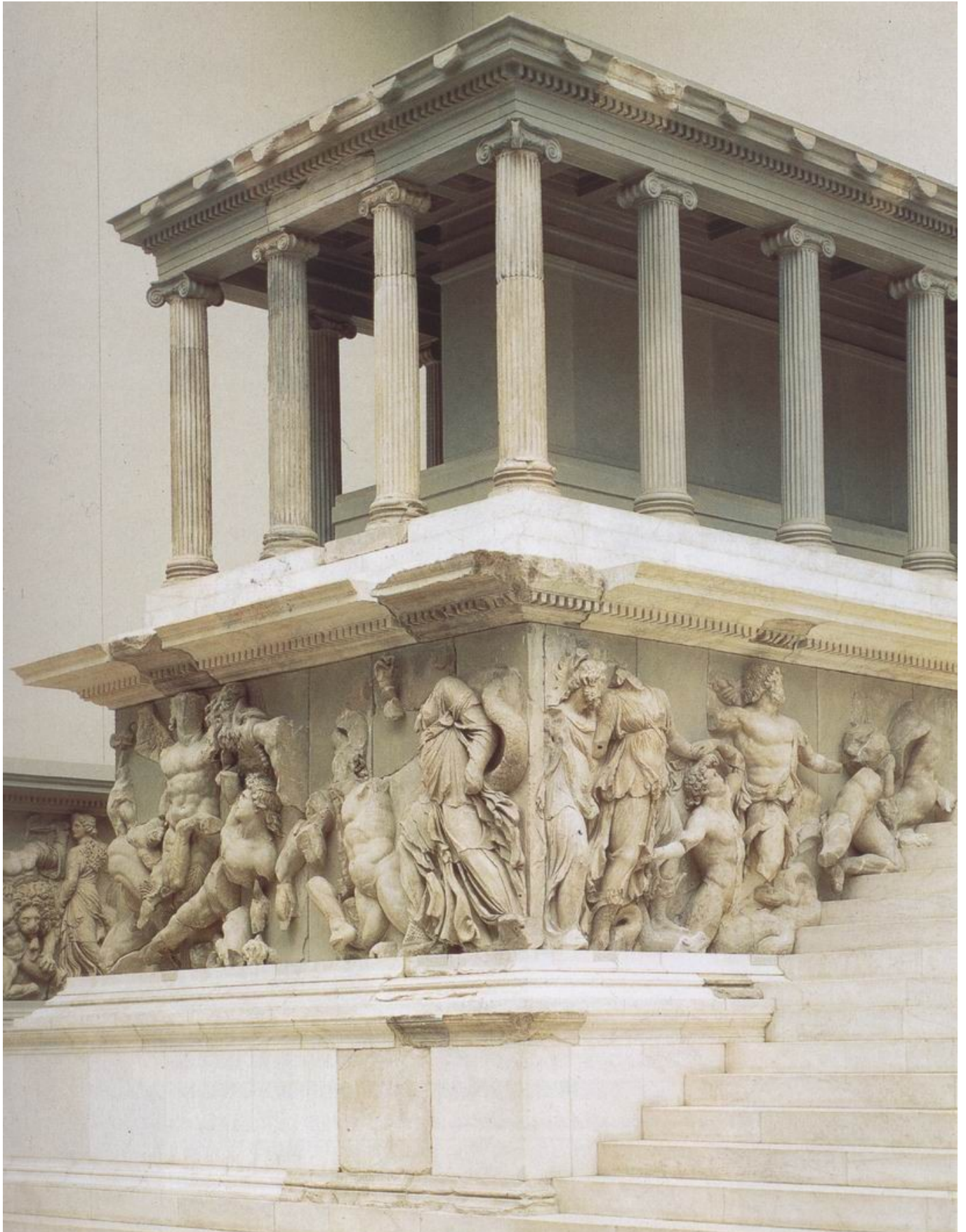
Crearea unui imperiu de către Alexandru a avut o influență considerabilă asupra destinului artei grecești, care nu a mai fost apanajul câtorva mici orașe și a devenit limbajul plastic al unei jumătăți de lume. Această evoluție trebuia să-i modifice neapărat caracterul. Pentru a denumi arta din această perioadă nouă, nu se mai spune artă „greacă”, ci artă „elenistică”, după numele dat în mod obișnuit imperiilor întemeiate pe pământ oriental de către succesorii lui Alexandru. Capitalele bogate ale imperiului, Alexandria în Egipt, Antiohia în Siria, Pergam în Asia Mică, cereau de la artiști altceva decât obișnuiseră grecii. Chiar și în arhitectură, energica simplitate dorică și grația stilului ionic nu mai erau de ajuns. Era preferată o coloană într-un stil nou, creat la începutul secolului al IV-lea, și care își trage numele de la bogatul oraș comercial Corint (ilustr. 67).



67. Capitel corintic, cca 300 î.H., descoperit la Epidaur. Epidaur, Muzeul Arheologic

Capitelul corintic îmbina frunze cu voluta ionică, iar ansamblul edificiului comporta, în general, o ornamentație mai abundentă și mai bogată. Această somptuozitate se potrivea îndeosebi edificiilor mărețe, care erau ridicate atunci în orașele noi din Orient. Puține dintre aceste edificii mai sunt încă în picioare, dar ceea ce a rămas din construcțiile în același stil ridicate în secolele următoare frapează prin fast și splendoare. Creațiile artei grecești se adaptaseră modelului și tradițiilor imperiilor din Orient.

Evoluția inevitabilă a artei grecești în timpurile elenistice poate fi apreciată după principalele opere din epocă. Una dintre cele mai importante este altarul din Pergam, ridicat pe la anul 160 î.H. (ilustr. 68).



68. *Lupta zeilor cu giganții*, cca 164-156 î.H., marmură. Basorelief provenind de la altarul lui Zeus din Pergam. Berlin, Staatliche Museen, Pergamon Museum

Sculpturile sale reprezintă lupta zeilor cu giganții. Este o lucrare admirabilă, dar am căuta zadarnic aici armonia și rafinamentul sculpturilor grecești anterioare. Artistul urmărea în mod clar efecte violent dramatice. Bătălia e în toi. Giganții masivi sunt striviți de puterea zeilor. Privirile lor exprimă disperare și durere. Veșmintele parcă zboară; totul se agită cu impetuoșitate. Ca să facă efectul mai impresionant, relieful nu este intrat în perete; figurile care îl compun se desprind aproape complet de fundal și par, în lupta lor, prăvălindu-se pe treptele altarului, ca și cum artistul nu ar fi fost preocupat să le lege de un anumit element arhitectural. Celor din perioada elenistică le plăceau aceste opere violente și brutale: ele intenționau să emoționeze, și probabil că reușeau.

Câteva dintre sculpturile antice cele mai admirate de posteritate datează din perioada elenistică. Când a fost descoperit Laocoon (ilustr. 69), în 1506, artiștii și amatorii de artă au fost profund tulburați.



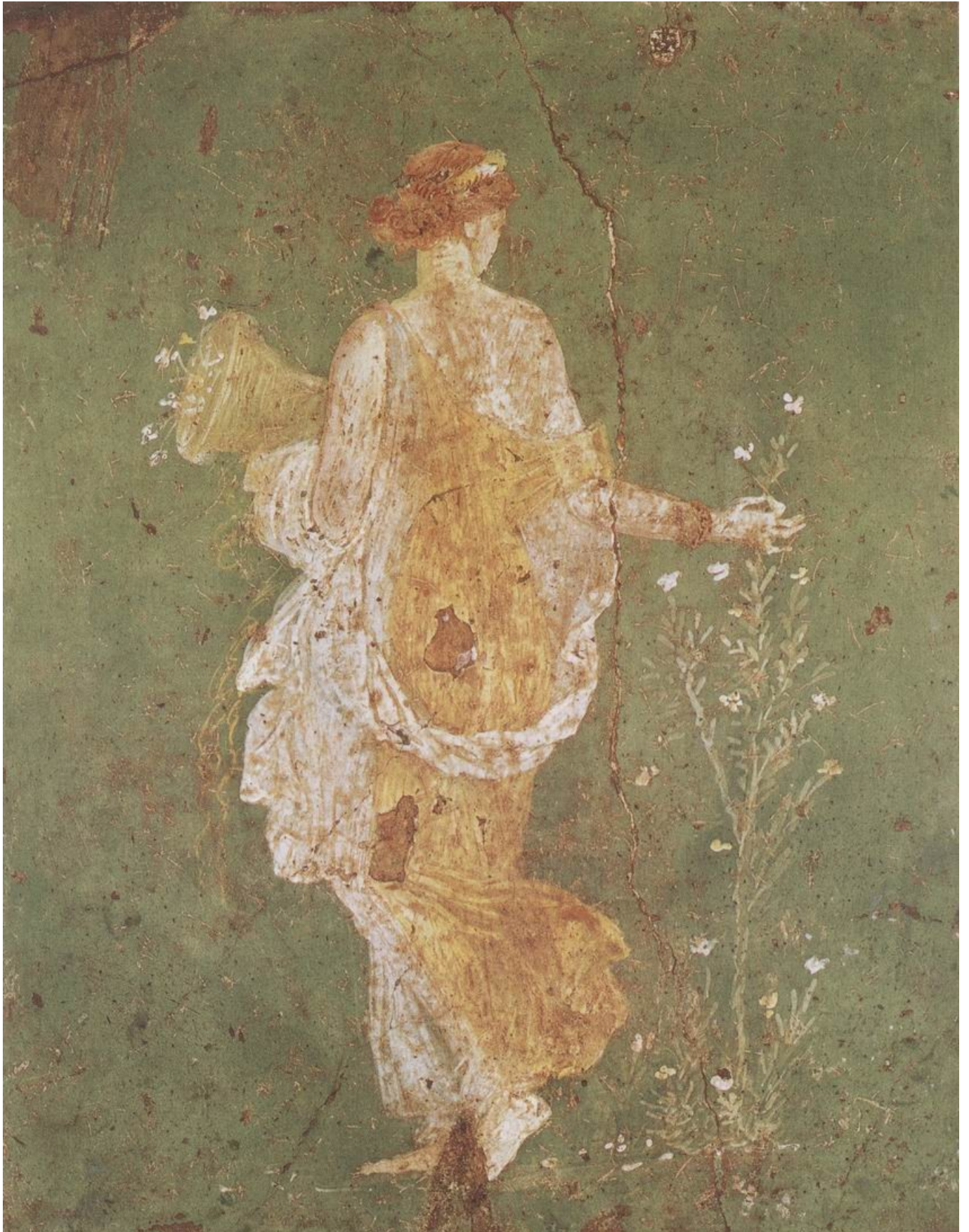
69. Hagesandros, Athenodoros și Polidoros din Rhodos - *Laocoon și fiii lui*, cca 175-50 î.H., marmură, h. 242 cm. Vatican, Museo Pio Clementino

Acest grup tragic reprezintă o scenă descrisă de Vergiliu în Eneida: preotul Laocoon își pusese în gardă compatrioții troieni contra calului gigant unde erau ascunși soldații greci. Zeii, care doreau distrugerea Troiei, văzându-și planurile compromise, au făcut să iasă din mare doi șerpi enormi, care sunt reprezentați ucigându-i în strânsoarea lor pe preot și pe nefericiții lui fii. Este un exemplu al acelei cruzimi absurde pe care zeii din Olimp o exercitau asupra muritorilor în mitologia greco-latină. Am dori să cunoaștem în ce spirit a conceput artistul grupul său. Voia să ne facă să simțim oroarea scenei: o victimă nevinovată care suferă pentru că spusese adevărul? Sau voia mai ales să facă paradă de măiestrie, reprezentând o luptă extraordinară între om și animal? Și avea toate motivele să fie mândru de talentul lui. Felul în care mușchii torsului și ai brațelor exprimă efortul și suferința, fața schimonosită de durere a tatălui, corpurile răsucite ale copiilor, acea mișcare frenetică încremenită pe vecie, totul a stârnit permanent admirația. Uneori, nu pot să nu mă gândesc că această artă se adresa unui public care privea cu încântare spectacolele îngrozitoare din arena circului. Dar poate că nu aceasta e problema. În perioada elenistică, arta se desprinsese total de religie și magie. Artiștii erau interesați, fără idei preconcepute, de problemele meseriei lor, iar dificultatea reprezentării unei scene

atât de dramatice, cu tot ceea ce însemna mișcare și tensiune, putea să pună la încercare abilitatea sculptorului. Poate că nici nu se gândise la destinul nedrept al lui Laocoon.

Tot cam în acea vreme, oamenii bogați au început să colecționeze opere de artă și să ceară copierea lor atunci când nu puteau să obțină originalul. Operele de artă au atins prețuri foarte ridicate. Scriitorii au început și ei să fie interesați de artă, să scrie viețile unor artiști, să adune anecdote despre ei și să compună ghiduri artistice pentru călători. Printre artiștii cei mai faimoși se numărau mai mult pictori decât sculptori, dar puținul pe care îl știm despre lucrările lor provine din textele clasice, deoarece picturile nu au ajuns până la noi. Știm că pictorii erau și ei interesați mai mult de problemele meseriei decât de scopurile religioase ale artei lor. Este vorba de pictorii care înfățișau subiecte din viața cotidiană – o prăvălie de bărbier, scene de teatru –, dar aceste tablouri s-au pierdut. Privind însă picturile decorative și mozaicurile descoperite la Pompei și în alte părți, putem să ne facem o oarecare idee despre caracterul picturilor antice. Pompei, unde își petreceau vara romanii bogați, a fost acoperit de lavă în urma erupției Vezuviului în anul 79 d.H. Aproape fiecare casă, fiecare vilă pompeiană avea picturi murale. Ele reprezintă colonade sau perspective arhitecturale, scene de teatru, compoziții de tot felul. Nu toate aceste picturi sunt capodopere, dar te cuprinde mirarea când găsești atât de multe lucruri frumoase într-un oraș nu prea important. Dacă posteritatea ar

face săpături arheologice în unul dintre orașele noastre balneare, comparația ar fi destul de tristă. Pictorii și decoratorii caselor din Pompei și din orașele vecine, Herculenum și Stabia, s-au inspirat în mod evident din repertoriul marilor pictori elenistici. Printre multe lucrări de dimensiuni medii, amintim figuri de o grație rafinată; ilustrația 70 reprezintă o tânără care, parcă dansând, culege în trecere o floare. Unele detalii, precum capul de faun din ilustrația 71, ne indică libertatea și măiestria dobândită de acești artiști în realizarea fețelor.



69. *Tânăra culegând flori*, secolul I d.H., detaliu dintr-o pictură murală de la Stabia. Napoli, Museo Archeologico Nazionale



71. *Cap de faun*, secolul al II-lea î.H., detaliu dintr-o pictură murală descoperită la Herculaneum. Napoli, Museo Archeologico Nazionale

În picturile murale de la Pompei găsim toate subiectele imaginabile: animale, naturi moarte încântătoare, de exemplu două lămâi lângă un pahar cu apă. Găsim chiar peisaje. Poate asta este cea mai

mare noutate a perioadei elenistice. Artă din vechiul Orient nu cunoștea peisajul decât ca decor al unor scene din viața civilă sau militară. În artă grecească din timpul lui Fidias și Praxitele, subiectul principal rămăsese omul. În perioada elenistică, în timp ce poeți precum Teocrit descopereau farmecul simplu al vieții campestre, pictorii încercau să evoce plăcerile vieții de la țară pentru orășenii rafinați. Aceste picturi nu prezintă un loc anume; vedem în ele reunite toate elementele presupuse de o scenă idilică: păstori, turme, un templu rustic, case de țară și munții în depărtare (ilustr. 72). În aceste picturi, totul este dispus într-un mod încântător și pictorul exploatează la maximum fiecare element.



72. *Peisaj*, secolul I d.H. pictură murală. Roma, Vila Albani

Chiar avem impresia că asistăm la o scenă calmă. Și totuși aceste picturi sunt mult mai puțin realiste decât par la prima vedere. Nu știm la ce distanță de casă se află templul și dacă podul este apropiat de el sau depărtat. Nu am putea desena un releveu topografic al locului. Pentru că artiștii elenistici nu cunoșteau ceea ce noi numim perspectivă. Nu știau să reprezinte „fugind” spre orizont o colonadă sau o alee cu copaci, cum se face astăzi la liceu, în orele de desen. Artiștii desenau subiectele îndepărtate mai mici, mai mari obiectele apropiate sau mai importante, dar legea micșorării progresive, pe măsură ce crește distanța, cadrul stabilit în care reprezentăm o priveliște erau lucruri necunoscute în Antichitatea clasică. Trebuia să treacă încă mai mult de un mileniu până la această descoperire. Astfel, operele antice, chiar și cele mai târzii, cele mai libere și mai îndrăznețe, mai păstrează ceva din principiile care guvernau pictura egipteană. Cunoașterea arbitrară a obiectului și a contururilor sale esențiale contau încă, precum și impresia directă transmisă de vedere. Am recunoscut de mult timp că acesta nu este un defect pentru o operă de artă, că nu scade cu nimic valoarea ei și că fiecare stil poate să ajungă la perfecțiune în propriul domeniu. Grecii înlăturaseră legile rigide ale artei vechiului Orient și porniseră la descoperirea tuturor caracterelor noi pe care observația le putea adăuga imaginii tradiționale a universului. Dar operele lor nu sunt simple oglinzi reflectând la întâmplare fiecare aspect al naturii. Ele poartă întotdeauna amprenta intelectului care le-a

conceput.



Sculptor grec lucrând, secolul I î.H., amprentă după o piatră elenistică, 1,3 x 1,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art

5. CUCERITORII LUMII

Romanii, budiștii, evreii și creștinii în secolele I-IV
d.H.

Am văzut că la Pompei, oraș roman, se găsesc multe lucruri împrumutate din arta elenistică. În timp ce romanii cucereau lumea și își întemeiau imperiul pe ruinele regatelor elenistice, în domeniul artei aveau loc puține schimbări. Cei mai mulți dintre artiștii care lucrau la Roma erau greci, și majoritatea amatorilor romani colecționau opere grecești originale sau copiile lor. Totuși, când romanii au devenit stăpânii lumii, arta lor a suferit o anumită evoluție. Artiștilor le-au fost impuse sarcini noi și au fost nevoiți să se adapteze. Probabil că în domeniul lucrărilor publice au fost executate operele cele mai remarcabile din perioada romană. Toți am auzit de drumurile lor, de apeducte, de băile publice. Chiar în ruine, aceste lucrări rămân extraordinar de impozante. Când te plimbi prin Roma, te simți strivit de proporțiile tuturor acelor colonade. În cursul secolelor următoare, aceste ruine au amintit permanent de vechea măreție a Romei.

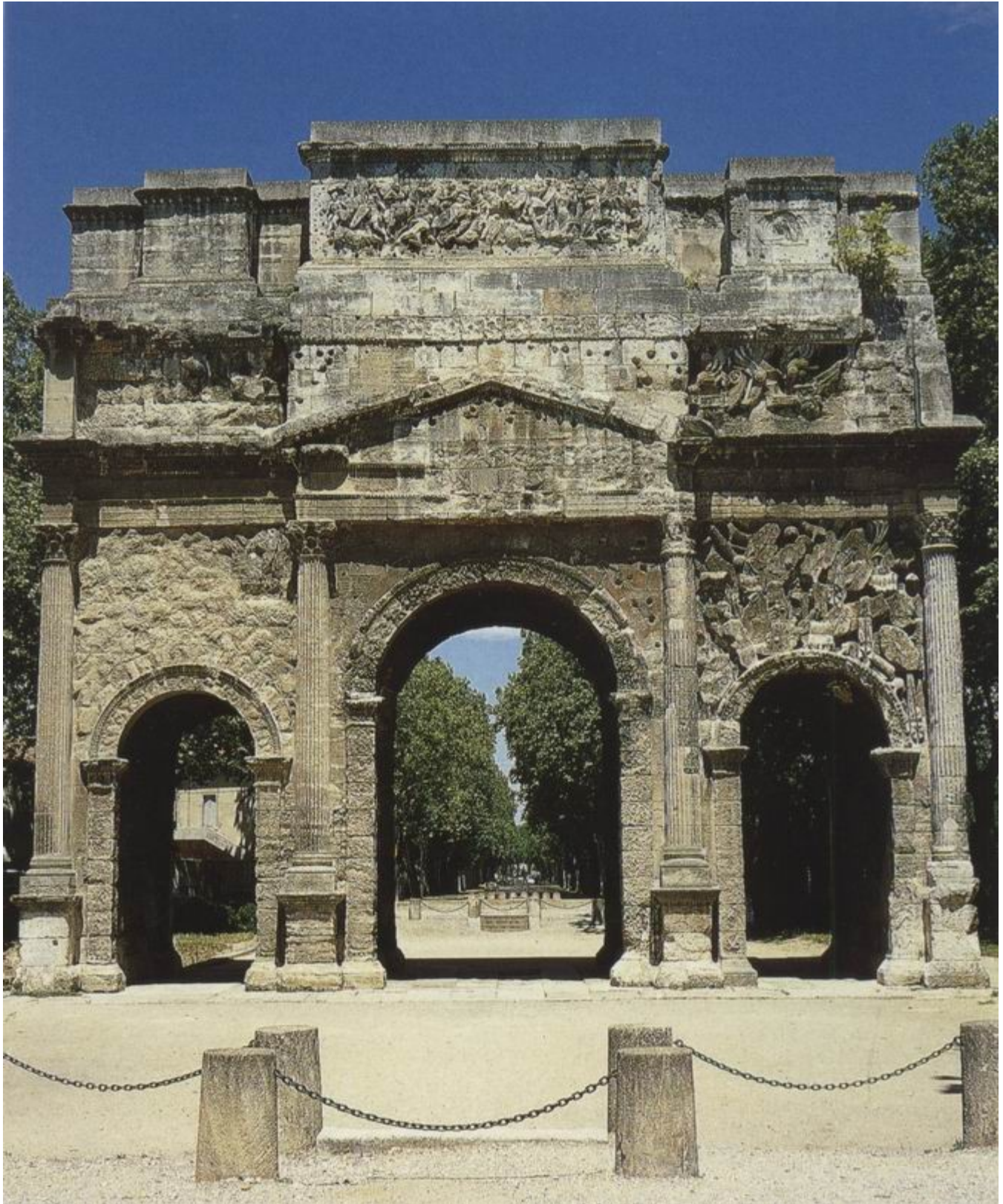


73. Colosseumul, cca 80 d.H., Roma. Amfiteatru roman

Colosseumul era probabil cel mai faimos dintre edificiile romane. Acest amfiteatru imens, atât de admirat de-a lungul secolelor, caracterizează perfect arta construcției la romani (ilustr. 73). În fond, era o clădire utilitară: trei etaje de arcade suprapuse susțineau vastele gradene. Dar arhitectul a folosit pentru ridicarea arcadelor un întreg repertoriu de elemente grecești. A utilizat cele trei ordine ale coloanelor din templele elene. Etajul inferior este o variantă a stilului doric, găsim aici chiar metope și

triglife. Etajul următor este în ordin ionic, iar ultimele două în ordin corintic. Această combinație a structurii romane cu „ordine” grecești a exercitat o influență capitală asupra arhitecților din timpurile moderne. Clădirile din orașele noastre o dovedesc pe deplin.

Probabil că nicio altă creație arhitecturală nu a lăsat o amprentă atât de durabilă ca arcurile de triumf ridicate de romani în tot imperiul, în Italia, în Franța (ilustr. 74), în Africa de Nord și în Asia.



74. Arcul de triumf al lui Tiberiu, Orange, Sudul Franței, cca 14-37 d.H.

Arhitectura greacă se folosea de elemente identice, și acest lucru este valabil și pentru Colosseum; dar arcurile de triumf romane utilizau ordinele grecești ca să încadreze și să accentueze partea centrală largă, flancată de deschizături mai mici. Această dispunere juca același rol în arhitectură precum corzile unui instrument muzical.

Noutatea o constituie folosirea arcadei. Romanii au utilizat mult această invenție, care, la edificiile grecești, nu joacă aproape niciun rol, deși era deja cunoscută de arhitecți. Construirea unei arcade prin asamblarea unor pietre tăiate oblic nu era o sarcină ușoară. Din momentul în care arhitectul a reușit asta, poate să întreprindă construcții din ce în ce mai îndrăznețe. Poate să construiască arcurile unui pod sau unui apeduct și să folosească acest procedeu chiar și pentru bolta unui edificiu. Romanii au fost mari maeștri în arta bolții. Tehnicile aplicate în această privință au fost variate. Dintre construcțiile lor cu boltă, Panteonul, sau templul tuturor zeilor, este cel mai extraordinar. Spre deosebire de celelalte temple din Antichitatea clasică, este singurul care a rămas și astăzi un loc de devoțiune, deoarece a fost transformat în biserică la începutul erei creștine, ceea ce l-a salvat de la ruină. Interiorul său (ilustr. 75) este o imensă sală rotundă și bolta prezintă în centru o deschizătură spre cerul liber.

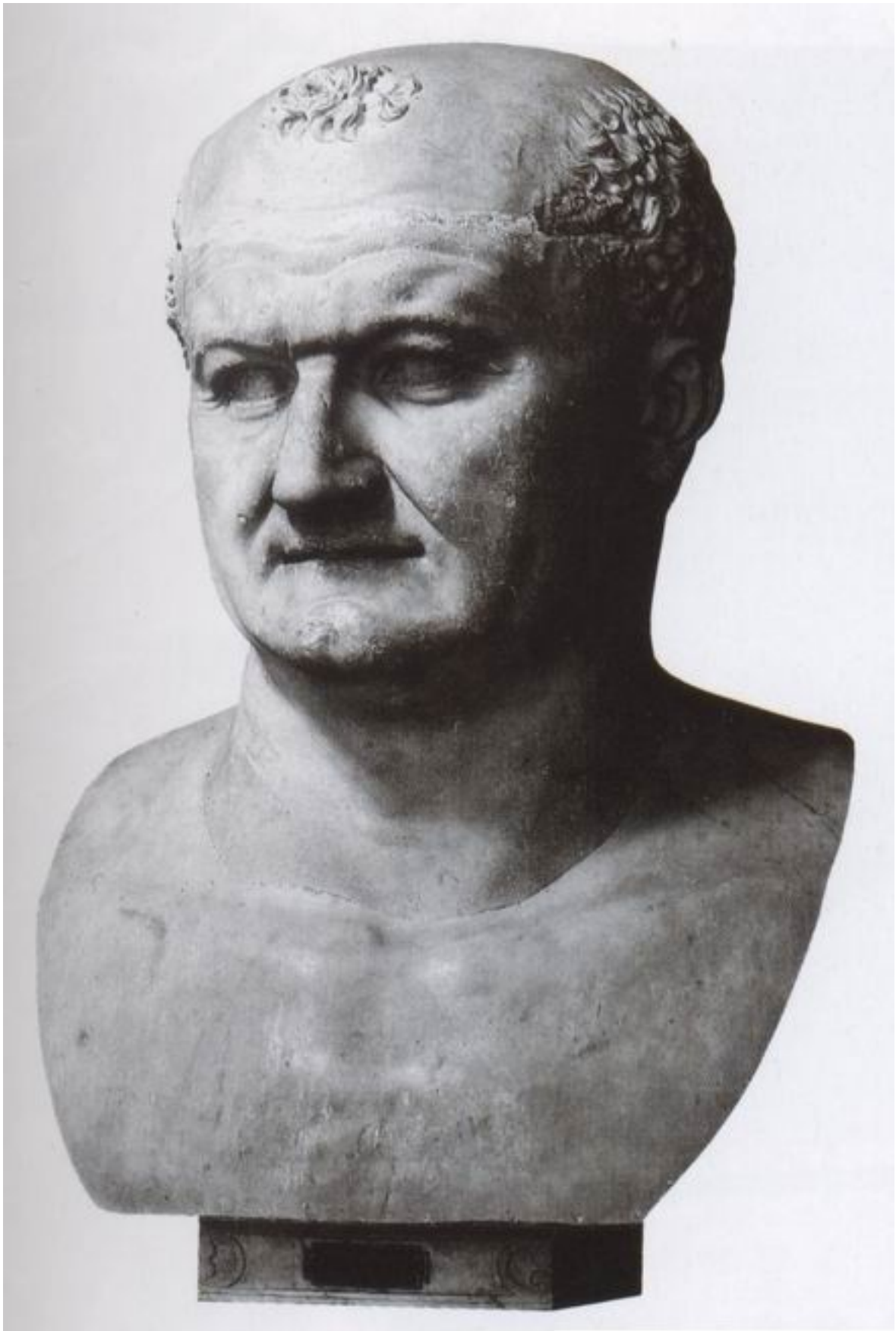


75. Giovanni Paolo Pannini, *Interiorul Panteonului din Roma*, secolul al XVIII-lea (Panteonul a fost construit în jurul anului 130 d.H.)
Copenhaga, Statens Museum for Kunst

Nu există ferestre, dar deschizătura din boltă

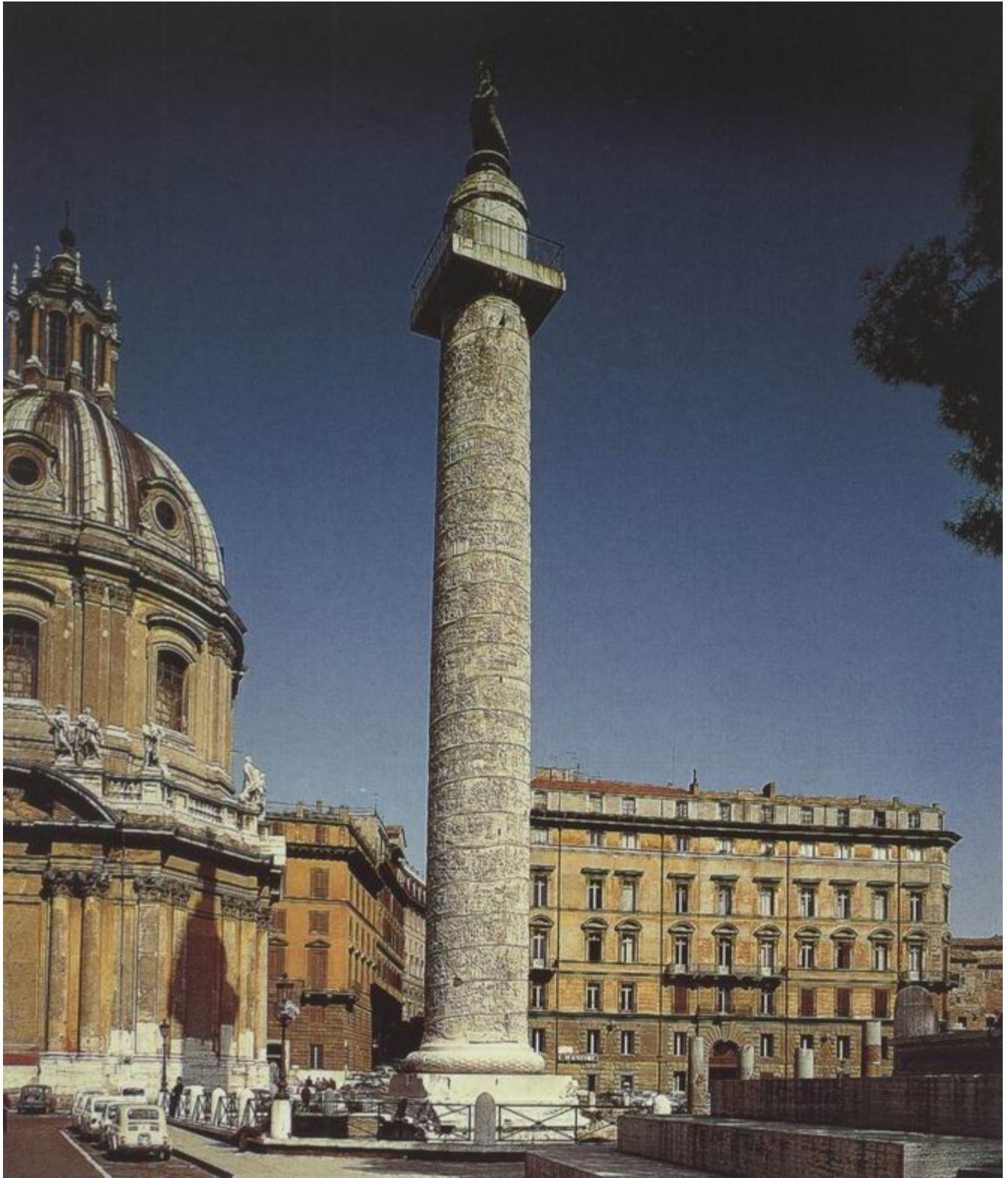
răspândește o lumină egală. Cunoscut puține edificii care produc o astfel de impresie de armonie și seninătate. Nu ai niciun sentiment de apăsare. Cupola enormă pare că plutește deasupra ta la fel de ușoară precum cupola cerului.

Trebuie să subliniem aici o trăsătură tipică romanilor: împrumutau din arhitectura greacă elementele pe gustul lor, ca să le adapteze propriilor nevoi. Simțeau o mare nevoie de portrete care să semene cu originalul. Aceste portrete jucaseră un anumit rol în religia lor primitivă și erau purtate în cursul ceremoniilor funerare. Este aproape sigur că folosirea lor are o legătură cu credința antică din vechiul Egipt, care susținea că o efigie protejează sufletul defunctului. Mai târziu, când Roma a devenit imperiu, bustul împăratului era încă privit cu o oarecare teamă religioasă. Toți romanii aveau obligația să ardă tămâie în fața acestui bust, ca dovadă a supunerii și loialității lor. Persecutarea creștinilor a început pentru că refuzau să respecte această cutumă. Este destul de surprinzător că, în pofida caracterului sacru al acestor portrete, romanii au acceptat să fie foarte realiste și deloc flatante, depășind în acest sens tot ceea ce făcuseră grecii. Poate că au folosit uneori măști mortuare și au dobândit în acest fel uimitoarea cunoaștere a chipului omenesc. Fețele lui Pompei, Nero, August sau Titus ne sunt familiare ca și cum le-am fi văzut la cinematograful. Bustul lui Vespasian (ilustr. 76) nu prezintă nimic măgulitor, nimic care să arate că ar fi vorba de un zeu.



76. Împăratul Vespasian, cca 70 d.H. marmură, h. 135 cm. Napoli,
Museo Archeologico Nazionale

Acest bust ar fi putut la fel de bine să reprezinte un armator sau un bancher bogat. Totuși, astfel de portrete nu au nimic meschin. Artiștii știau să găsească veridicitatea fără să cadă în vulgaritate.



77. Columna lui Traian, cca 114 d.H., Roma

O altă sarcină pe care romanii au impus-o artiștilor

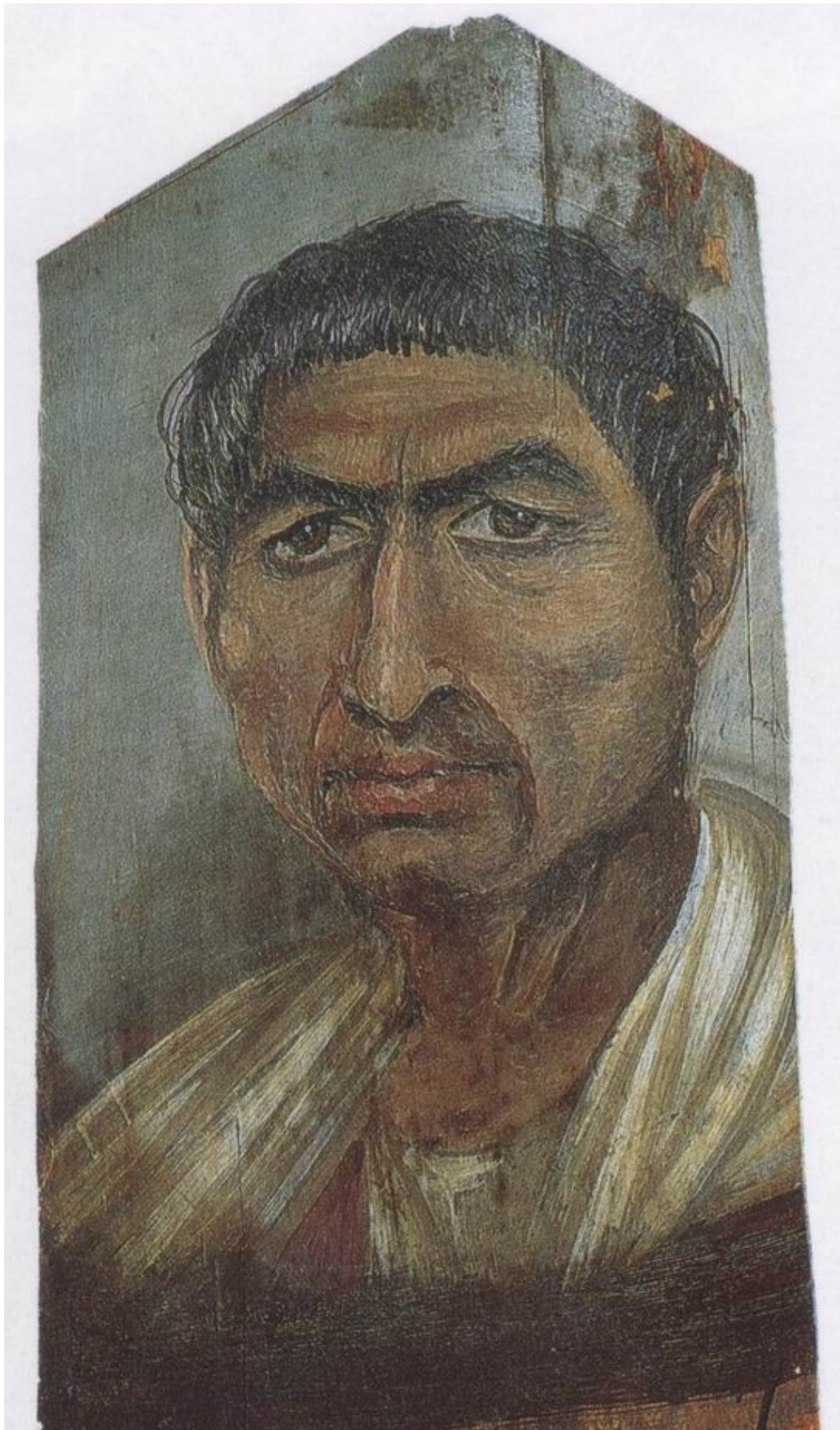
aducea în actualitate un obicei din vechiul Orient (ilustr. 45). Au vrut și ei să-și proclame victoriile și să-și immortalizeze campaniile militare. De exemplu, Traian a poruncit să fie ridicată o coloană imensă, pe care se derulează, ca o cronică, istoria războaielor și victoriilor din Dacia (România de astăzi). Vedem acolo legionarii romani jefuind, luptând și cucerind (ilustr. 78).



78. Columna lui Traian detaliu: scene arătând cucerirea unui oraș (sus), o bătălie cu dacii (centru) și soldați tăind grâul în fața unei fortărețe (jos)

Tot ceea ce a inventat arta greacă, în cursul câtorva secole, a fost aici pus în slujba relatării izbânzilor militare. Dar importanța pe care romanii o acordau fidelității în ceea ce privește redarea fiecărui detaliu și relatării exacte, destinată să întărească faptele de vitejie războinică în mintea cetățenilor, a influențat caracterul artei lor. Armonia, frumusețea sau expresia dramatică nu mai constituiau scopul esențial. Romanii erau un popor mai curând prozaic și în căutarea elementelor pozitive. Și totuși procedeele pe care le foloseau ca să nareze faptele de arme ale unui erou s-au dovedit de mare valoare pentru religiile din vecinătatea frontierelor întinsului lor imperiu.

În cursul primelor secole ale erei noastre, arta romană și arta elenistică au înlocuit complet, până și în principii, arta imperiilor din Orient. Egiptenii continuau să-și înmormânteze morții transformați în mumii, dar cereau să li se picteze portretele de către artiști care cunoșteau toate artificiile picturii grecești (ilustr. 79).



79. Portretul unui bărbat, cca 100 d.H., pictură, 33 x 17,2 cm.
Provine dintr-un sarcofag descoperit la Hawara (Egipt). Londra,
British Museum

Aceste portrete, făcute probabil de artizani modești și la prețuri foarte mici, ne uimesc și astăzi prin vigoare și realism. Puține opere antice au o astfel de prospețime și par atât de „moderne”.

Dar nu numai egiptenii au adaptat noile procedee artistice la exigențele religiei lor. Maniera romană de a prezenta o poveste și de a glorifica un erou a ajuns până în îndepărtata Indie. Ea a fost adoptată acolo de artiști care s-au consacrat ilustrării poveștii unei cuceriri pașnice: povestea lui Buddha.

Sculptura hindusă fusese înfloritoare cu mult înaintea pătrunderii influențelor elenistice. Dar în regiunea de frontieră Gandhara a fost creată iconografia lui Buddha, chiar cea care, mai târziu, a devenit tradițională. Ilustrația 80 ni-l înfățișează pe tânărul prinț Gautama părăsind casa părinților săi pentru a merge în deșert.



80. Gautama (Buddha) părăsindu-și casa, aprox. secolul al II-lea d.H.,
șist negru, 48 x 54 cm. Găsit la Loriyan Tangai, Pakistan (odinioară
Gandhara). Calcutta, Muzeul de Artă Hindusă

Este vorba de „Marea Renunțare” despre care vorbește legenda. Când iese din palat, prințul i se adresează astfel lui Kanthaka, calul său de luptă: „Dragul meu Kanthaka, te rog să mă duci în spatele tău și noaptea asta. Când, cu ajutorul tău, voi deveni

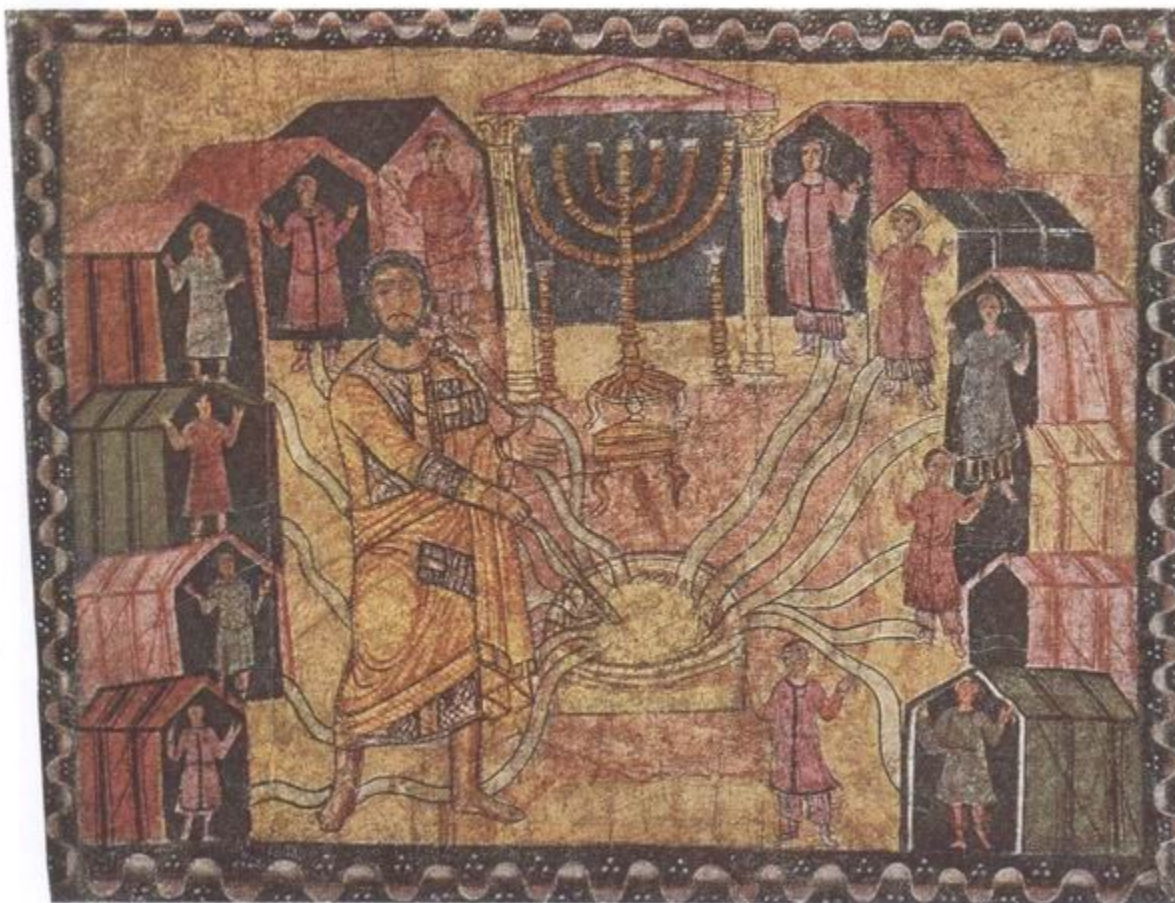
Buddha, voi aduce mântuirea lumii zeilor și oamenilor”. În cazul în care Kanthaka ar fi nechezat sau ar fi făcut zgomot cu copitele, întreg orașul s-ar fi trezit și plecarea prințului ar fi fost descoperită. De aceea, zeii i-au înăbușit vocea și și-au pus mâinile sub picioarele lui.

Arta grecilor și romanilor, care i-a învățat pe oameni să-i vadă pe zei și pe eroi într-o formă frumoasă, i-a ajutat și pe hinduși să creeze imaginea mântuitorului lor. În regiunea Gandhara (ilustr. 81) au apărut primele statui reprezentându-l pe Buddha în acea atitudine de calm profund care a devenit tradițională.



81. Capul lui Buddha, secolele IV-V d.H., calcar, h. 29 cm. Găsit la Hadda, Afganistan (odinioară Gandhara). Londra, Victoria and Albert Museum

O altă religie orientală a învățat și ea să-și reprezinte episoadele sacre, pentru instruirea credincioșilor: este vorba de religia evreiască. În realitate, legea evreiască interzicea imaginile, de teama idolatriei. Totuși, coloniile evreiești din orașele orientale au început să decoreze pereții sinagogilor lor cu povești din *Vechiul Testament*. Recent a fost descoperită una dintre aceste picturi, realizată în Mesopotamia, într-un mic oraș de garnizoană romană, pe nume Dura-Europos. Poate că nu-i o foarte mare operă de artă, dar e un document interesant datând din secolul al III-lea d.H. Nici faptul că formele prezintă o oarecare stângăcie și că întreaga scenă e destul de plată și primitivă nu este lipsit de interes (ilustr. 82).



82. Moise făcând să țâșnească apă din stâncă, 245-256 d.H. pictură murală din sinagoga de la Dura-Europos (Siria)

Această pictură îl reprezintă pe Moise lovind cu bastonul în stâncă. Dar nu este atât o ilustrare a poveștii biblice, cât o explicație a sensului pe care îl are pentru poporul evreu. Probabil că din acest motiv Moise este înfățișat la scară mare în fața Sfântului Tabernacul, unde distingem sfeșnicul cu șapte brațe. Pentru a exprima faptul că fiecare trib al lui Israel și-a primit partea din apa miraculoasă, pictorul a desenat douăsprezece râuri curgând fiecare spre o mică figură, care stă în picioare în fața unui cort. Desigur, artistul nu era foarte abil, unele detalii dovedind acest

lucru. Dar poate nu era prea dornic să reprezinte figuri foarte naturale. Cu cât ar fi fost mai naturale, cu atât mai mare ar fi fost încălcarea poruncilor care interziceau imaginile. Înainte de orice, scopul pictorului era să amintească împrejurările în care Dumnezeu își manifestase puterea. Această pictură modestă de sinagogă este interesantă, deoarece considerații asemănătoare au început să influențeze artele atunci când religia creștină s-a răspândit spre Occident și arta a intrat în serviciul ei.



83. Hristos cu Sfântul Petru și Sfântul Pavel, cca 389 d.H., relief din marmură provenind din sarcofagul lui Iunius Bassus. Roma, cripta bazilicii San Pietro

Când artiștii creștini au fost solicitați să-i reprezinte pe Mântuitor și apostolii săi, au recurs tot la tradiția greacă. Ilustrația 83 ne înfățișează una dintre cele mai vechi imagini ale lui Hristos; ea datează din secolul al IV-lea. Nu este figura cu barbă cu care ne-a obișnuit o artă mai târzie, ci vedem aici un adolescent

frumos care tronează între Sfântul Petru și Sfântul Pavel, gravi ca niște filosofi greci. Un detaliu arată cât de strâns legat este acest basorelief de arta păgână elenistică: pentru a indica faptul că Hristos domnește în ceruri, sculptorul i-a așezat picioarele pe o imagine a bolții cerești, susținută de o divinitate antică.

Originile artei creștine datează mai demult decât acest ultim exemplu, dar primele sale monumente nu-l reprezintă niciodată pe Hristos. Evreii din Dura pictaseră în sinagoga lor scene din *Vechiul Testament* mai mult pentru edificarea credincioșilor, decât în scop decorativ. Primii artiști chemați să picteze pereții necropolelor creștine – catacombele romane – au lucrat în același spirit. Picturi precum cea reprodusă în ilustrația 84 (*Trei creștini în cuptor*, secolul al III-lea) arată că procedeele elenistice ale picturii pompeiene le erau familiare acestor artiști.



84. Trei creștini în cuptor, secolul al III-lea d.H., pictură murală din catacomba Priscilla de la Roma

Ei puteau să înfățișeze o figură omenească prin câteva trăsături grosolane de penel, și intuim că efectele și artificiile nu-i interesau prea mult. O pictură nu era un lucru frumos în sine, ci trebuia, înainte de orice, să amintească credincioșilor un exemplu al puterii și grației divine. Citim în *Biblie* (*Daniel*, III) povestea celor trei înalți funcționari evrei din slujba lui Nabucodonosor, care au refuzat să se prosterneze în semn de adorare, la un semnal dat, cu ocazia consacrării unei statui de aur enorme, reprezentându-l pe rege, în „ținutul Babilonului”. Ca mulți creștini din perioada catacombelor, ei au fost pedepsiți pentru acest refuz, fiind aruncați într-un cuptor aprins „cu izmenele, cămășile, mantalele și celelalte haine ale lor”. Numai că focul nu avea nicio putere asupra corpului lor, „că nici perii capului nu se pârliseră, hainele le rămăseseră neschimbate și nici măcar mirosul de foc nu se prinsese de ei”. Domnul „a trimis pe îngerul său și i-a izbăvit pe slujitorii săi”.

Să încercăm să ne imaginăm ce ar fi putut să facă maestrul care a dăltuit Laocoon (ilustr. 69) din acest subiect, și vom înțelege că arta și-a schimbat direcția. Pictorul catacombelor nu a încercat deloc să obțină din scenă un efect dramatic. Pentru ca acest exemplu edificator de forță sufletească și grație divină să fie bine sesizat, era de ajuns ca acei trei oameni, în hainele lor persane, flăcările și porumbelul, simbolul ajutorului divin, să poată fi foarte ușor de recunoscut. Artistul a preferat să lase deoparte tot ce nu era esențial. Ideea de simplitate și de claritate se impunea din nou în fața idealului de fidelitate față de

natură. Există ceva emoționant în efortul artistului de a conferi operei sale mai multă claritate și simplitate. Acești trei oameni în picioare, cu fața la spectator, cu mâinile ridicate a rugăciune par să dovedească faptul că omenirea începuse să se preocupe de altceva decât de frumusețea fizică.

Dar nu doar în operele religioase din perioada de decadență și de sfârșit a Imperiului Roman putem descoperi această schimbare de atitudine. Puțini artiști păreau că se preocupă de ceea ce constituise măreția artei grecești: rafinamentul și armonia. Sculptorii nu mai aveau răbdare să prelucreze marmura cu dalta și s-o trateze cu acea delicatețe, acel gust care constituiseră mândria artiștilor greci. La fel ca pictorii catacombelor, ei utilizau metode mai sumare, de exemplu, folosirea unui sfredel grosolan, pentru a marca trăsăturile principale ale unei fețe sau ale unui corp. S-a spus deseori că arta antică a suferit un declin în cursul acestor ani, și este cu siguranță adevărat că multe dintre secretele din marea epocă au fost pierdute în haosul războaielor, revoltelor și invaziilor. Dar am văzut că acest regres al tehnicii nu explică totul. Esențialul este că artiștii de atunci par să nu se mai fi mulțumit cu virtuozitatea perioadei elenistice și au urmărit altceva. Unele portrete din această perioadă, îndeosebi cele din secolul al IV-lea și secolul al V-lea, dovedesc în mod evident țelurile autorilor lor (ilustr. 85).



85. Statuia unui notabil din Afrodisias, cca 400 d.H. h. 176 cm.
Istanbul, Muzeul Arheologic

Unui grec din timpul lui Praxitele, astfel de portrete i s-ar fi părut aspre și barbare. Desigur, fețele nu sunt frumoase conform normelor curente. Un roman obișnuit cu asemănarea extraordinară a unui portret precum cel al lui Vespasian (ilustr. 76), le-ar fi ignorat. Aceste figuri ne frappează totuși printr-o viață foarte personală, prin intensitatea expresiei lor datorată desenului ferm al trăsăturilor și tratării insistente a unor detalii, precum orbitele și ridurile frunții. Sunt portretele unor oameni care au fost martorii apariției creștinismului și au acceptat avântul lui, avânt care însemna sfârșitul lumii antice.



Pictor de „portrete funerare” în atelierul său, așezat lângă culori și sevalet, cca 100 d.H., dintr-un sarcofag pictat descoperit în Crimeea

6. RĂSCRUCEA

Roma și Bizanțul în secolele V-XIII

În 313, când împăratul Constantin a ridicat Biserica creștină la rangul de religie de stat, aceasta a fost nevoită să facă față unor probleme considerabile. În anii persecuției, nu se putuse pune problema construirii unor edificii publice destinate cultului. Era chiar o imposibilitate. Singurele biserici sau săli de reuniune existente erau de mici dimensiuni și aproape secrete. Dar, când Biserica a devenit cea mai mare putere de stat, problema relațiilor sale cu arta s-a pus în mod diferit. Vechile temple nu puteau să servească drept modele pentru noul cult, pentru că răspundeau unor nevoi total diferite. Interiorul templului era destinat în esență adăpostirii statuii zeului. Procesiunile și sacrificiile aveau loc în exterior. Biserica însă trebuia să primească înăuntrul ei întreaga congregație a credincioșilor, adunată pentru slujba divină, pentru a-l auzi pe preot rostindu-și predica și slujind în fața altarului principal. De aceea, bisericile nu au fost construite după planul templelor păgâne, ci după cel al marilor săli de reuniune pe care Antichitatea le numea „bazilici”, adică, cu aproximație, „săli regale”. Aceste edificii serveau drept piețe acoperite și curți de justiție, fiind formate în principal dintr-o sală mare dreptunghiulară, flancată, pe lungime, de două spații mai mici și mai

joase, separate de sala centrală prin două rânduri de coloane. În partea din fund, edificiul comporta deseori o absidă semicirculară, unde stătea judecătorul sau oratorul. Mama împăratului Constantin a poruncit să se construiască după acest plan prima mare biserică și, de atunci, au fost numite în continuare bazilici toate bisericile construite după acest model. Altarul a fost plasat în mod natural în locul spre care se îndreptau privirile credincioșilor, în marea nișă formată de absidă. Mai târziu, această parte a edificiului ocupată de altar a fost numită cor, în timp ce sala mare centrală, unde stăteau credincioșii, a fost numită navă (naos), iar sălile mai mici, nave laterale, în virtutea dispunerii lor. În majoritatea bazilicilor, nava era acoperită pur și simplu de o șarpantă cu stâlpi de susținere vizibili, navele laterale având doar un acoperiș plat. Coloanele, care despărțeau nava principală de cele laterale, erau deseori bogat decorate. Niciuna dintre primele bazilici nu a rămas întreagă, dar, în pofida modificărilor și restaurărilor succesive, opera a vreo cincisprezece secole, încă ne putem face o idee despre aspectul general al acestor edificii (ilustr. 86).



86. O bazilică creștină din prima perioadă. San Apollinare in Classe, Ravenna, cca 530 d.H.

Problema decorării bazilicilor de acest fel era mult mai greu de rezolvat. Se aducea în discuție rolul imaginilor în religie, ceea ce a stârnit discuții aprinse. Primii creștini erau în general de acord asupra unui punct: nu trebuia să existe statui în Casa Domnului. Statuile aminteau prea mult de acele imagini tăiate în piatră, idoli păgâni condamnați de *Biblie*. Nici nu putea fi vorba să fie așezată pe altar o imagine a lui

Dumnezeu sau a unuia dintre sfinții lui! Cum ar mai fi putut bieții creștini, recent convertiți la noua credință, să înțeleagă ceea ce deosebea vechile lor credințe de mesajul nou, dacă ar fi văzut statui în biserici? Le-ar fi fost foarte ușor să creadă că o statuie îl „reprezenta” pe Dumnezeu, așa cum o statuie a lui Fidias se considera că îl reprezenta pe Zeus. Le-ar fi fost cu mult mai greu să priceapă ideea unui Dumnezeu unic, invizibil și atotputernic, după chipul căruia suntem făcuți. Așadar, creștinii erau cu toții de acord cu îndepărtarea marilor statui, dar ideile lor în privința picturii erau divergente. Unii credeau că putea să-i ajute pe credincioși să-și amintească ceea ce învățaseră, că le putea aduce în memorie episoadele sacre. Acest punct de vedere era în general cel al părții latine, occidentale, a Imperiului Roman. Papa Grigore cel Mare, care a trăit la sfârșitul secolului al VI-lea, și l-a însușit. El le-a amintit tuturor celor ostili folosirii picturii că numeroși membri ai Bisericii nu știau nici să scrie, nici să citească și că pictura putea să contribuie la instruirea lor, precum cărțile cu poze pentru copii. „Pictura poate să fie pentru analfabeți ceea ce scrisul este pentru cei care știu să citească”, spunea el.

Faptul că o autoritate atât de mare s-a pronunțat în favoarea picturii a fost de o importanță covârșitoare pentru istoria artei. Mai târziu, vor fi invocate permanent cuvintele lui Grigore cel Mare, de fiecare dată când folosirea imaginilor în biserici va fi pusă iar în discuție. În realitate, ideile acestui papă despre artă erau, după cum am văzut, cele care predominau

în acea epocă. Arta era astfel admisă, dar, evident, sub o formă limitată. Pentru ca obiectivul instruirii să fie atins, istoria trebuia să fie povestită cât mai clar și mai simplu; tot ceea ce putea distra atenția de la tema sacră trebuia să fie lăsat deoparte. La început, artiștii au continuat să folosească metodele de narațiune ale artei romane, dar, treptat, au ajuns să se limiteze din ce în ce mai mult la esență. Ilustrația 87 ne arată o operă unde aceste principii au fost aplicate cu cea mai mare rigoare. Ea provine de la o bazilică din Ravenna, care era, în preajma anului 500, un mare port maritim și cel mai mare oraș de pe coasta de est a Italiei. Subiectul este un episod din Evanghelii, în care Hristos a hrănit cinci mii de persoane cu cinci pâini și doi pești.



97. Înmulțirea pâinilor și peștilor, cca 520 d.H., mozaic din bazilica San Apollinare Nuovo, Ravenna

Un artist elenistic ar fi profitat de ocazie ca să reprezinte o întreagă mulțime într-o scenă animată și pitorească, dar maestrul creștin a folosit o metodă opusă. Nu e vorba de o pictură executată cu brio din câteva trăsături de penel, ci de un mozaic asamblat cu multă trudă, format din cuburi mărunte de sticlă care iradiază culori profunde și saturate, răspândind în biserică splendoarea unui mister solemn. Felul în care este prezentată povestea îi arată bine

spectatorului că a avut loc un miracol sacru. Scena se detașează pe un fond auriu și nu respectă niciun principiu realist. Figura senină a lui Hristos ocupă centrul. Nu e Hristos cu barbă cu care suntem obișnuiți, ci imaginea, familiară primilor creștini, a unui tânăr cu părul lung. Poartă un veșmânt purpuriu și ține brațele depărtate, într-un gest de binecuvântare, spre apostolii care îi întind pâinile și peștii, pentru ca miracolul să se poată înfăptui. Apostolii poartă aceste alimente cu mâinile acoperite, cum făceau atunci supușii care plăteau tributul stăpânului lor. Este o ceremonie solemnă. Se vede că artistul conferea un sens profund scenei reprezentate. Pentru el nu era doar un miracol uimitor, întâmplat cu cinci secole în urmă, în Palestina, ci și simbolul și semnul puterii permanente a lui Hristos manifestată prin Biserică. De aceea privirea lui Hristos este fixată spre spectator: lui îi întărea convingerile Hristos.

La prima vedere, o astfel de compoziție pare destul de rigidă. Nu are nimic din acea ușurință în mișcare și în expresie care constituia mândria artei grecești și pe care o regăsim în perioada romană. Felul în care sunt dispuse figurile, văzute strict din față, aproape că te-ar duce cu gândul la niște desene făcute de copii. Și totuși artistul cunoștea, cu siguranță, foarte bine procedeele artei grecești. Știa foarte bine să aranjeze faldurile veșmintelor pe corp, lăsând să se ghicească sub ele articulațiile esențiale. Știa să amestece micile cuburi colorate ale mozaicului cu destulă ușurință ca să exprime nuanțele pielii sau ale cerului. Știa să indice umbrele, iar racursiul nu

reprezenta ceva greu pentru el. Dar compoziția ni se pare destul de primitivă, fiindcă artistul a urmărit simplitatea. Vechile idei despre importanța unei reprezentări foarte lizibile a fiecărui obiect căpătaseră o nouă vitalitate datorită faptului că Biserica acorda o mare importanță clarității narațiunii. Totuși, de data aceasta, artiștii nu mai foloseau în acest scop lizibilitatea formelor simple ale artei primitive, ci formele evolute ale picturii grecești. Astfel, la începutul Evului Mediu, arta creștină prezintă un amestec ciudat de primitivism și rafinament. Observarea naturii, pe care am văzut-o dezvoltându-se atât de rapid în Grecia în secolul al V-lea î.H., este lăsată deoparte în secolul al V-lea d.H. Artiștii nu-și mai confruntă formulele cu realitatea. Ei nu mai urmăresc perfecțiunea în reprezentarea corpului uman sau artificii pentru a sugera profunzimea. Dar descoperirile deja făcute nu au fost niciodată total pierdute. Artă greco-romană oferea un imens repertoriu de figuri (în picioare, șezând, aplecate sau întinse la orizontală). Toate puteau folosi la istorisirea unei povești; de aceea, au fost permanent copiate și adaptate la noile teme. Numai că erau utilizate într-un spirit de o noutate atât de radicală, încât nu trebuie să fim surprinși dacă își păstrează foarte puțin din originea lor antică.

Problema rolului și locului artei în Biserică a fost de o importanță imensă pentru întreaga istorie a Europei. Într-adevăr, este unul dintre principalele motive pentru care teritoriile orientale de limbă greacă din Imperiul Roman, a căror capitală era

Bizanțul (Constantinopol), au refuzat să recunoască supremația Papei de la Roma. La Bizanț exista o grupare ostilă oricărei reprezentări a unei teme religioase. Ei erau numiți iconoclaști sau distrugători de imagini. În anul 754, aceștia au avut câștig de cauză și orice artă religioasă a fost interzisă în Biserica din Orient. Adversarii lor erau, de altfel, și mai în dezacord cu ideile Papei Grigore cel Mare. Pentru ei, imaginile nu erau utile, erau sfinte. Argumentele prin care încercau să-și justifice punctul de vedere se dovedeau la fel de subtile precum cele ale iconoclaștilor: „Dacă Dumnezeu, în mila lui, a binevoit să se arate muritorilor sub forma umană a lui Hristos – spuneau ei –, de ce nu ar binevoi să se manifeste și în imagini vizibile? Nu adorăm acele imagini ca atare, cum făceau păgânii, ci îi adorăm pe Dumnezeu și pe sfinți în imaginile lor sau prin imaginile lor”. Orice am putea crede despre logica acestei argumentații, importanța ei a fost esențială pentru istoria artei. Într-adevăr, după un secol de represiune, când această grupare a revenit la putere, picturile dintr-o biserică nu au mai fost privite ca simple povești pentru analfabeți, ci ca niște ogindiri misterioase ale lumii cerești. În aceste condiții, Biserica din Orient nu mai putea să permită artiștilor să-și urmeze fantezia. Evident, nu se putea accepta orice pictură frumoasă, reprezentând o mamă cu un copil, ca fiind o adevărată imagine sfântă, ca „icoana” Maicii Domnului. Era nevoie de modele consacrate printr-o tradiție veche.

Și, astfel, bizantinii au ajuns să-și impună aproape

la fel de riguros ca egiptenii respectarea tradiției. Aceasta a dus la două feluri de consecințe. Cerând artistului, care picta imaginile sfinte, să respecte cu strictețe vechile modele, Biserica bizantină contribuia la păstrarea metodelor și cuceririlor artei grecești în redarea drapării unui veșmânt, a fețelor și atitudinilor. Dacă privim o Fecioară bizantină (ilustr. 88), ni se pare, evident, foarte diferită de capodoperele artei grecești.



88. *Madona cu pruncul*, cca 1280, tempera pe lemn, 81,5 x 49 cm.
Realizată probabil la Constantinopol. Washington (DC), National
Gallery of Art (Mellon Collection)

Și totuși felul în care sunt drapate veșmintele pe corp, felul în care cutele iradiază la genunchi sau la coate, conturarea feței și a mâinilor prin umbre, chiar și curba tronului, toate acestea ar fi fost imposibile fără cuceririle picturii grecești și elenistice. În acest sens, în ciuda unei anumite rigidități, putem considera arta bizantină ca menținându-se mai aproape de natură decât arta care se va dezvolta în Occident. Pe de altă parte, importanța conferită tradiției și obligația respectării stricte a unor norme admise în reprezentarea lui Hristos sau a Fecioarei constituiau un obstacol pentru dezvoltarea capacităților individuale. Totuși, acest conservatorism s-a dezvoltat gradat și nu trebuie să credem că artiștilor din acel timp nu li se lăsa niciun fel de libertate. În realitate, ei au fost cei care, de la ilustrațiile simple ale primei arte creștine, au ajuns la acele cicluri de mari compoziții solemne care acoperă pereții bisericilor bizantine. Când contemplăm mozaicurile executate de artiștii greci în Evul Mediu, în Balcani sau în Italia, constatăm că imperiul din Orient a reușit cu adevărat să readucă la viață ceva din măreția maiestuoasă a anticei arte orientale, pentru a o pune în serviciul slavei lui Hristos. Ilustrația 89 este un exemplu al puterii acestei arte.



89. *Hristos domnind asupra Universului cu Fecioara, pruncul și sfinții*, cca 1190, mozaic. Sicilia, catedrala din Monreale

Este vorba despre catedrala din Monreale, Sicilia, decorată cu puțin timp înainte de anul 1190, de artiști bizantini. Sicilia aparținea Bisericii din Occident, Bisericii latine, ceea ce explică prezența Sfântului Becket printre sfinții așezați de o parte și de alta a ferestrei. Este cea mai veche reprezentare a acestui personaj, a cărui asasinare tulburase profund întreaga Europă, în urmă cu vreo douăzeci de ani. Dar, în afara alegerii sfinților reprezentați, artiștii nu s-au îndepărtat de tradiția bizantină. Credincioșii se aflau față în față cu imaginea grandioasă a lui Hristos suveran, cu mâna dreaptă întinsă pentru a binecuvânta. Dedesubt, Fecioara tronează ca o împărăteasă, având în stânga și în dreapta câte un arhanghel, înconjurată de două rânduri solemne de sfinți.

De pe pereții auriți, aceste figuri hieratice își lăsau în jos privirea spre credincioși; erau niște simboluri atât de perfecte ale dogmei, încât nimeni nu simțea nevoia să aducă vreo schimbare fixității lor. De aceea, vor continua să-și exercite puterea în toate regiunile dependente de Biserica din Orient. Imaginile sfinte ale rușilor, icoanele lor, sunt și astăzi o oglindire a acestor grandioase creații ale artiștilor bizantini.

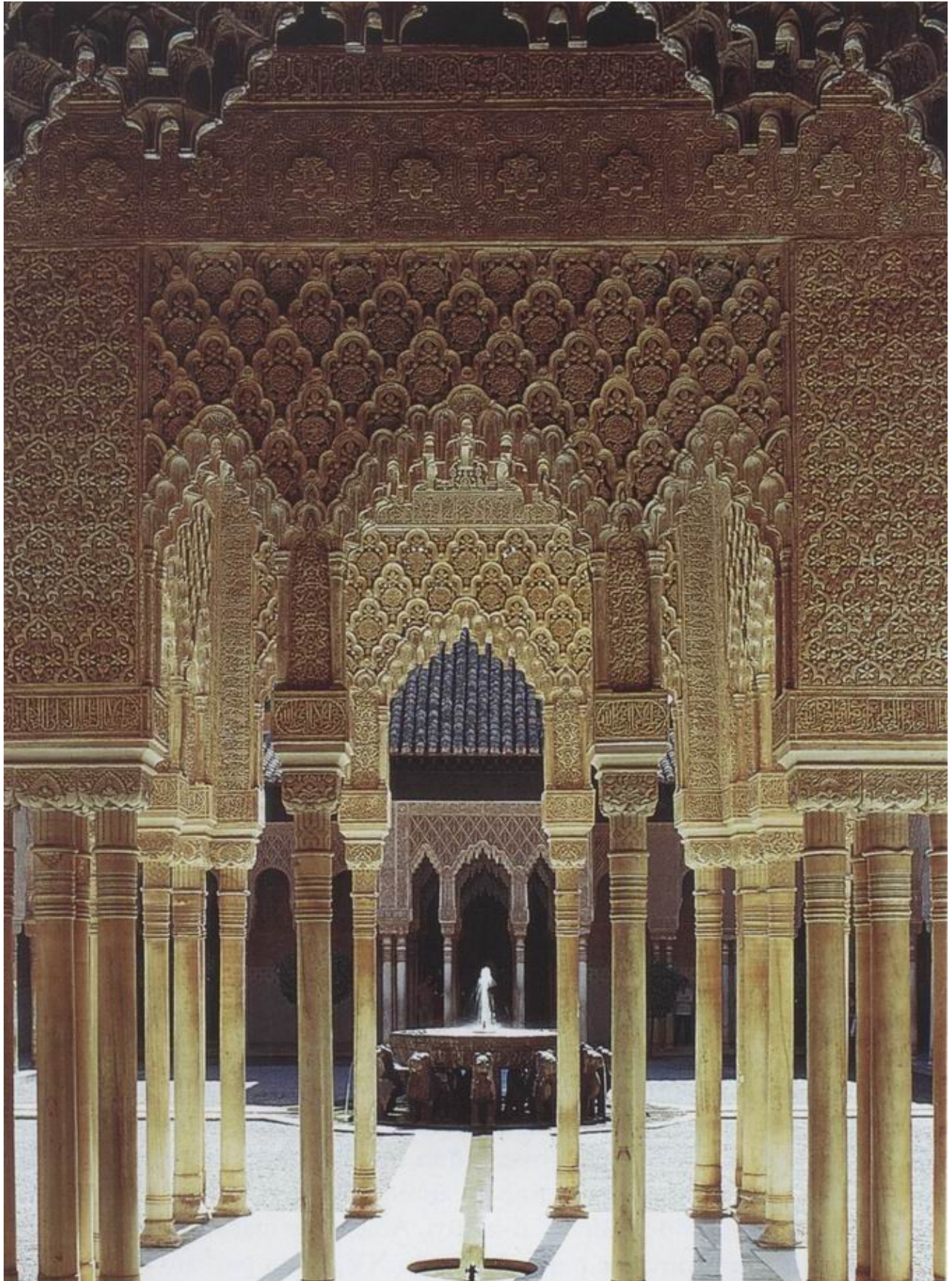


Iconoclast bizantin ștergând o imagine a lui Hristos, cca 900, provine dintr-un manuscris bizantin, psaltirea de la Șiudov. Moscova, Muzeul de Istorie

7. PRIVIND SPRE RĂSĂRIT

Islamul și China în secolele II-XIII

Nu vom merge mai departe cu relatarea istoriei artei în Europa, fără să aruncăm cel puțin o privire spre ceea ce se petrecea în alte regiuni ale lumii în cursul acestor secole pline de tulburări. Este interesant să vedem reacțiile celorlalte două mari religii în privința problemei imaginilor, care a preocupat foarte mult lumea occidentală. Religia lui Mahomed, a cărei forță de expansiune a fost foarte mare în secolul al VII-lea și secolul al VIII-lea, religia cuceritorilor Persiei, Mesopotamiei, Egiptului, Africii de Nord și Spaniei, era, în această privință, și mai riguroasă decât fusese vreodată creștinismul. Ea interzicea cu desăvârșire imaginile. Dar nu suprima chiar atât de ușor expansiunea artistică; în fața interdicției de a reprezenta ființa omenească, artiștii orientali și-au exercitat imaginația în domeniul motivelor ornamentale. Ei au creat o ornamentație extraordinar de subtilă și delicată: arabescul. Vizitarea curților și sălilor palatului Alhambra (ilustr. 90) și contemplarea inepuizabilei diversități a acestor motive decorative constituie o experiență de neuitat.



90. Curtea Leilor din palatul Alhambra, Granada, Spania, 1377

Și astăzi putem descoperi bogăția inventivă și armonia cromatică a covoarelor orientale (ilustr. 91), iar acest lucru, în ultimă instanță, i-l datorăm lui Mahomed. El este cel care, deturnându-i pe artiști de la formele lumii reale, i-a împins spre lumea imaginară a liniei și a culorii pure.



91. Covor persan, secolul al XVII-lea. Londra, Victoria and Albert Museum

Unele secte musulmane mai târzii au interpretat totuși mai puțin riguros interdicția imaginilor. Ele au permis pictarea unor figuri și unor scene, dar fără să aibă nicio legătură cu religia. Miniaturile ilustrând povești romanești, istorice sau legendare, executate în Persia începând din secolul al XIV-lea și, puțin mai târziu, în India aflată sub suveranitatea musulmană (mongoli), arată tot ce învățaseră artiștii din aceste țări dintr-o disciplină pur decorativă. Grădina sub clar de lună, reprodusă în ilustrația 92, extrasă dintr-un roman persan din secolul al XV-lea, constituie un exemplu perfect al extraordinarei măiestrii la care ajunseseră aceștia.

این که در این دنیا می آید و می رود
 این که در این دنیا می آید و می رود
 این که در این دنیا می آید و می رود
 این که در این دنیا می آید و می رود

این که در این دنیا می آید و می رود
 این که در این دنیا می آید و می رود

این که در این دنیا می آید و می رود
 این که در این دنیا می آید و می رود

میان تو یک سوی و از سوی که
 جویند وی زلف تو بر آید
 من اگر چشم جوی و در روی تو
 ز جویشید روی تو در آید
 در این رخسار تو دیده ام
 چه نسی که من بوشیدم



92. *Humai, prinț persan, o întâlnește în grădină pe Humaiun, prințesă chineză*, cca 1430-1440, miniatură din manuscrisul unui roman persan. Paris, Muzeul Artelor Decorative

Pare un covor magic, căruia i-ar fi dat viață o zână. Iluzia realității contează aici la fel de puțin ca în arta bizantină. Poate și mai puțin. Racursiul nu există, lumina și umbra nu sunt diferențiate, structura corpurilor abia dacă este indicată. Figurile și plantele arată ca și cum le-am fi decupat din hârtie colorată și le-am fi așezat în pagină după un motiv dinainte stabilit. Dar, așa cum este, această ilustrare se potrivește mai bine poveștii decât dacă artistul ar fi urmărit iluzia vieții. O astfel de pagină se citește aproape ca un text. Privirea se deplasează de la erou, aflat în picioare, cu brațele încrucișate, în colțul drept al paginii, la eroina care se apropie de el; apoi ne conduce imaginația spre aventură, sub clarul de lună care scaldă acea grădină feerică, spre o reverie fără sfârșit.

Amprenta religiei asupra artei este și mai accentuată în China. Nu știm multe lucruri despre începuturile acestei arte, doar că artiștii chinezi au ajuns foarte repede maeștri în turnarea bronzului. Unele vase din bronz, folosite pe vremuri în temple, datează din primul mileniu î.H. și poate chiar mai demult, dar tot ceea ce știm despre pictură și sculptură este de dată ceva mai recentă. Cu puțin înainte de începutul erei noastre, chinezii au adoptat obiceiuri funerare care le amintesc pe cele ale egiptenilor. La fel ca în Egipt, găsim în cavourile lor reprezentări foarte vii ale unor scene unde se reflectă

obiceiurile acelor zile îndepărtate (ilustr. 93).



93. *O recepție*, cca 150 d.H., amprenta unui basorelief provenind din mormântul lui Wu-Liang-Tse, provincia Shantung (China)

Aici pot fi deja întâlnite trăsăturile care, în artă, ni se par astăzi tipic chineze. Artiștii nu pictau, cum făcuseră egiptenii, forme rigide și colțuroase, ei preferau curba și ondulația. Dacă un artist chinez voia să reprezinte un cal cabrat, reușea s-o facă ajustând un anumit număr de curbe. La fel și sculptura, care adoptă aceeași regulă, fără să renunțe totuși la o soliditate robustă (ilustr. 94).



94. *Leu înaripat*, cca 523 d.H., mormântul lui Xiao Jing, lângă Nankin, Jiangsu, China

Unii dintre cei mai mari gânditori ai Chinei par să fi avut asupra artei păreri asemănătoare cu cele ale Papei Grigore cel Mare. Ei vedeau în artă un mijloc de a aminti oamenilor marile exemple de virtute dintr-o perioadă de aur a istoriei. Unul dintre cele mai vechi surori ilustrate chinezești pe care le cunoaștem este o culegere de acțiuni exemplare ale unor doamne virtuozitate, scrisă în spiritul lui Confucius. Se crede că

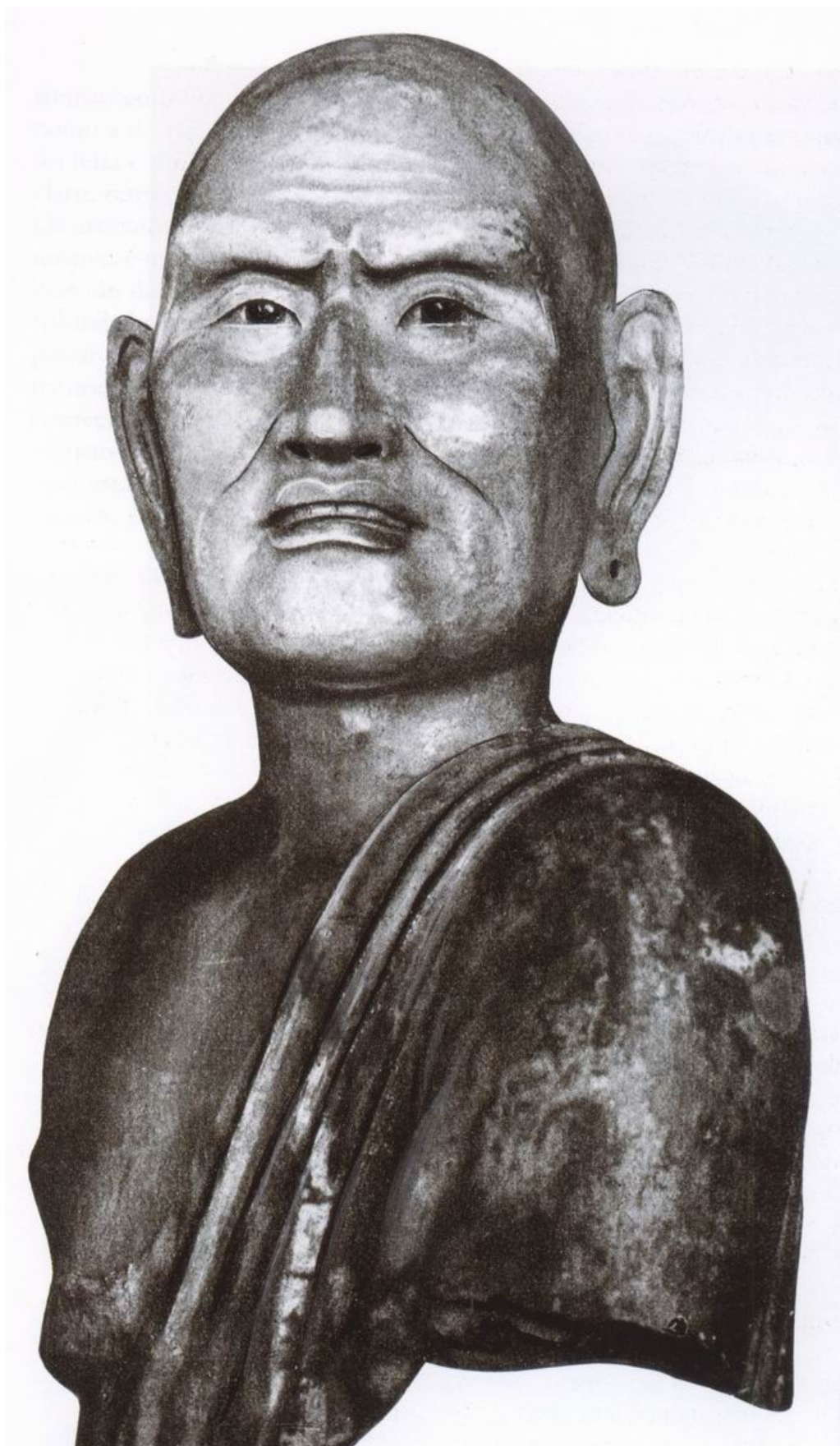
originalul ar fi opera lui Ku K'ai-chi, pictor care a trăit în secolul al IV-lea d.H. Scena pe care o reproducem aici (ilustr. 95) reprezintă un soț care își acuză pe nedrept soția; ea ilustrează demnitatea și grația pe care le asociem în general ideii de artă chineză. Compoziția și mimica sunt cât se poate de clare, după cum se cuvine unei imagini cu subiect moralizator. Pe de altă parte, ea dovedește că artistul chinez ajunsese la o mare măiestrie în arta dificilă de reprezentare a mișcării. Această operă atât de veche n-are nimic rigid; liniile sinuoase domină și comunică ansamblului un foarte subtil simț al vieții.



95. *Un soț dojenindu-și soția*, cca 400 d.H. detaliu dintr-un sul de

mătase, probabil o copie veche a unei opere a lui Ku K'ai-chi. Londra,
British Museum

Arta chineză a fost cel mai profund marcată de o altă influență religioasă, cea budistă. Ea a reprezentat călugării și asceții din anturajul și din suita lui Buddha în statui care par extraordinar de vii (ilustr. 96).



96. Cap de *lohan*, cca 1000 d.H. teracotă smălțuită, descoperită la I-Chu (China). Cândva la Frankfurt, colecția Fuld

Și aici remarcăm folosirea contururilor sinuoase în desenul urechilor și al buzelor, în modelarea obrazilor, fără însă vreo tendință spre deformare. Aceste sinuozități au mai curând drept efect o anumită mlădiere a formei. Se simte că nimic nu a fost făcut la întâmplare, că fiecare lucru e la locul lui și participă la efectul ansamblului. Amintirea măștii primitive (ilustr. 28) poate că nu e chiar departe, chiar și în cazul unei imagini atât de convingătoare a feței umane.

Budismul nu doar a furnizat artiștilor chinezi sarcini noi, ci a suscitat și o atitudine complet nouă față de opera pictată sau sculptată, un respect pentru cuceririle artistului, așa cum nu găsim alte exemple în Europa înaintea Renașterii. Chinezii au fost primii care au văzut în munca artistului altceva decât o sarcină aproape servilă și care l-au pus pe pictor pe același plan cu poetul. Religiile din Extremul Orient spun că nimic nu-i mai important decât meditația corectă. Pentru ele, meditația este un fel de gândire deosebit de profundă. Înseamnă a examina și a relua permanent, timp de mai multe ore, același adevăr divin, înseamnă a-ți fixa o idee în minte și a o privi sub toate aspectele, fără a te îndepărta de ea. Acest fel de exercițiu mental are, pentru orientali, o importanță mult mai mare decât o are pentru noi exercițiul fizic sau sportul. Unii călugări meditau la un singur cuvânt, stând nemișcați zile întregi,

ascultând tăcerea care preceda și urma silabei sfinte. Alții meditau la ceva din natură, de exemplu, la apă, la ce putem învăța de la ea, la umilința ei, la felul cum, plecându-se, macină stânca cea mai tare, cum e limpede, proaspătă și liniștitoare, cum redă viața câmpurilor uscate. Sau meditau la munte, atât de puternic și mândru, dar și foarte generos, pentru că permitea copacilor să crească pe coastele sale. Astfel a ajuns probabil arta religioasă mai curând să însoțească meditația, decât să istorisească legendele despre Buddha și despre înțelepții Chinei. Nu se străduia să prezinte o doctrină anume, cum avea să facă arta creștină, în secolele Evului Mediu. Artiștii pioși au început să picteze apa și munții, într-un spirit de venerație, departe de dorința de instruire și de simpla preocupare decorativă, dornici îndeosebi să furnizeze materie meditației. Pictau pe suluri din mătase, păstrate în tuburi scumpe. Acestea nu erau desfăcute decât într-o atmosferă calmă, pentru a fi privite, contemplate, așa cum deschizi o carte de poeme ca să citești și să recitești o strofă. În acest spirit au fost concepute principalele peisaje chinezești din secolul al XII-lea și secolul al XIII-lea. Nouă însă ne vine greu să atingem aceleași stări de spirit: suntem europeni agitați, fără prea multă răbdare și fără să cunoaștem prea bine tehnica meditației. Cu siguranță că nu știm în această privință mai mult decât vechii chinezi despre tehnica antrenamentului fizic. Totuși, dacă privim îndelung și atent o pictură precum cea reprodusă în ilustrația 97, poate că vom reuși să simțim ceva din spiritul în care a fost

realizată și să întrevădem scopul elevat pe care dorea să-l servească.



97, Ma-Yuan, *Peisaj sub clar de lună*, cca 1200, sul suspendat, cerneală și culoare pe mătase, 149,7 x 78,2 cm. Taipei, Muzeul Național

Nu este vorba, evident, de reproducerea unui peisaj existent sau de instantaneul unui colț pitoresc. Artiștii chinezi nu făceau schițe în aer liber! Învățau arta printr-o metodă de meditație și de concentrare care poate că ni se pare ciudată, studiind mai curând opera maestrilor din trecut decât natura, exersând pictarea succesivă a unui pin, a unei stânci, a unui nor. Abia după ce ajungeau la măiestria tehnică luau contact direct cu natura, în încercarea de a prinde expresia unui peisaj. Întorși acasă, se străduiau să redea această expresie combinând imagini de pini, stânci și nori, așa cum ar face un poet care combină imaginile ce i-au venit în minte în cursul unei plimbări. Ambiția maestrilor chinezi era să dobândească în folosirea cernelii și a pensulei o ușurință care să le permită fixarea directă a viziunii lor cât mai repede. Deseori, un peisaj și o poezie scurtă stau alături pe același sul de mătase. Chinezii considerau o copilărie compararea detaliilor unei picturi cu echivalentul lor din realitate. Ei urmăreau mai curând exprimarea emoției artistului. Ne este destul de greu să apreciem unele dintre cele mai îndrăznețe opere, alcătuite doar din câteva forme vagi de piscuri ieșind din nori (ilustr. 98).



98. Atribuit lui Kao K'o-Kong, *Peisaj după ploaie*, cca 1300, sul suspendat, cerneală pe mătase, 122,1 x 81,1 cm. Taipei, Muzeul Național

Dar, dacă încercăm să ne punem în locul pictorului și

să simțim noi înșine ceva din ceea ce poate că a simțit el în fața acelor piscuri maiestuoase, vom putea întrezări ceea ce chinezii apreciau cel mai mult la opera de artă. Ne vine mai ușor să înțelegem această știință și intensitate când ele se aplică unor subiecte mai puțin grandioase.



99. Atribuit lui Liu-T'sai, *Trei pești*, cca 1068-1085, foaie de album,

cerneală și culoare pe mătase, 22,2 x 22,8 cm Philadelphia, Museum of Art

Peștii din ilustrația 99 ne ajută să ne facem o idee despre marea răbdare de care probabil artistul a dat dovadă în observarea unui subiect atât de simplu și, în același timp, despre ușurința și măiestria de care a dat dovadă când a ajuns la execuție. Regăsim aici înclinația artiștilor chinezi spre curbele elegante și abilitatea cu care le făceau să exprime mișcarea. Formele nu se suprapun peste un motiv dispus în mod egal, ca într-o simetrie lizibilă. Nu sunt o miniatură persană. Și totuși simțim că pictorul le-a echilibrat cu o siguranță extraordinară. E o imagine pe care o poți privi mult timp fără să obosești. Merită încercat.

Există ceva admirabil în această rezervă a artei chineze, care se limitează în mod voit la câteva motive simple. Dar se înțelege de la sine că o astfel de atitudine avea și slăbiciunile ei. Pe măsură ce timpul trecea, aproape fiecare trăsătură de pensulă, putând să reprezinte o tijă de bambus sau o stâncă, era fixată și etichetată de tradiție, și, pe de altă parte, admirația față de operele din trecut era atât de imperioasă, încât artiștii îndrăzneau din ce în ce mai puțin să se încreadă în propria inspirație. Calitatea picturii s-a menținut foarte ridicată timp de multe secole în China și în Japonia (aceasta împărtășea și ea ideile chinezilor), dar arta avea tendința să se apropie de un joc elegant și rafinat, pierzându-și din interes pe măsură ce regulile deveneau tot mai precise. Abia în secolul al XVIII-lea, după ce au luat contact cu arta occidentală, artiștii japonezi au îndrăznit să aplice

metodele orientale unor subiecte noi. Vom vedea mai departe cât de fecunde au fost aceste experimentări pentru Occident, când a făcut și el cunoștință cu ele.



Hidenobu, Tânăr japonez pictând o ramură de bambus, începutul secolului al XIX-lea, gravură pe lemn 13x18,1 cm

8. CREUZETUL ARTEI OCCIDENTALE

Europa în secolele VI-XI

Am urmărit istoria artei occidentale până în epoca lui Constantin și, dincolo de ea, până în timpul Papei Grigore cel Mare. Principala problemă a artei era atunci adaptarea la preceptele acestui papă, care vedea în imagini o posibilitate de a le face cunoscut laicilor cuvântul divin. În general, secolele care au urmat începutului creștinismului și căderii Imperiului Roman sunt considerate o epocă a întunericului. Considerăm această perioadă întunecată fiindcă, în acele timpuri dominate de migrații, războaie și tulburări profunde, popoarele au trăit chiar în întuneric, cu un minimum de cunoștințe spre a le călăuzi, dar și pentru că avem puține date despre secolele care au urmat declinului lumii antice și au precedat formarea țărilor europene aproape așa cum le cunoaștem astăzi. Bineînțeles, această perioadă nu este strict delimitată, dar o putem situa cu aproximație între anul 500 și anul 1000. Cinci sute de ani înseamnă mult, un timp în care se pot întâmpla o mulțime de lucruri, iar în aceste secole chiar au avut loc numeroase evenimente. Dar ne interesează îndeosebi faptul că în această perioadă nu și-a făcut apariția un stil bine definit și bine stabilit, ci a existat mai curând un conflict permanent între un anumit

număr de stiluri diferite, care au început să se echilibreze abia spre sfârșitul acestei perioade. Situația nu trebuie să ne surprindă dacă cunoaștem cât de cât istoria Evului Mediu timpuriu. Acele timpuri tulburi nu se caracterizează doar prin obscuritate, ci și printr-un extraordinar amalgam de clase sociale și popoare. Tot timpul au existat, mai ales în mănăstiri, bărbați și femei care apreciau arta, o cunoșteau și aveau o mare admirație față de operele lumii antice păstrate în biblioteci și în tezaure. Acești călugări instruiți și cultivați ocupau uneori funcții importante la curtea celor puternici și se străduiau să readucă la viață arta pe care o admirau. Dar, deseori, eforturile lor nu duceau la nimic, fiind năruite de noi războaie și noi invazii ale cuceritorilor nordici, ale căror noțiuni în materie de artă erau diferite de ale lor. Triburile germanice – goții, vandalii, saxonii, danezii și vikingii – care s-au revărsat peste Europa, devastând și jefuind, erau considerate barbare de cei care știau să aprecieze cuceririle artistice ale grecilor și romanilor.

Evident că, într-un anumit sens, acești oameni erau într-adevăr barbari, dar asta nu înseamnă că nu aveau deloc simțul frumosului și al artei. Aveau artizani abili în prelucrarea cu finețe a metalului și sculptori în lemn talentați, ale căror opere amintesc oarecum de cele ale maorilor din Noua Zeelandă (ilustr. 22). Acestor artiști le plăceau motivele complicate, îndeosebi misterioase împletituri de dragoni sau păsări. Nu cunoaștem exact locul de origine al acestor motive care apar prin secolul al VII-lea, nici

semnificația lor, dar este posibil ca ideile artistice ale acestor triburi germanice să aparțină fondului comun al popoarelor primitive din lumea întreagă. Avem motive să credem că aceste imagini erau considerate și ele magice și în stare să alunge demonii. Capetele de dragon sculptate, provenind de la săniile sau corăbiile vikingilor, le caracterizează bine arta (ilustr. 100).



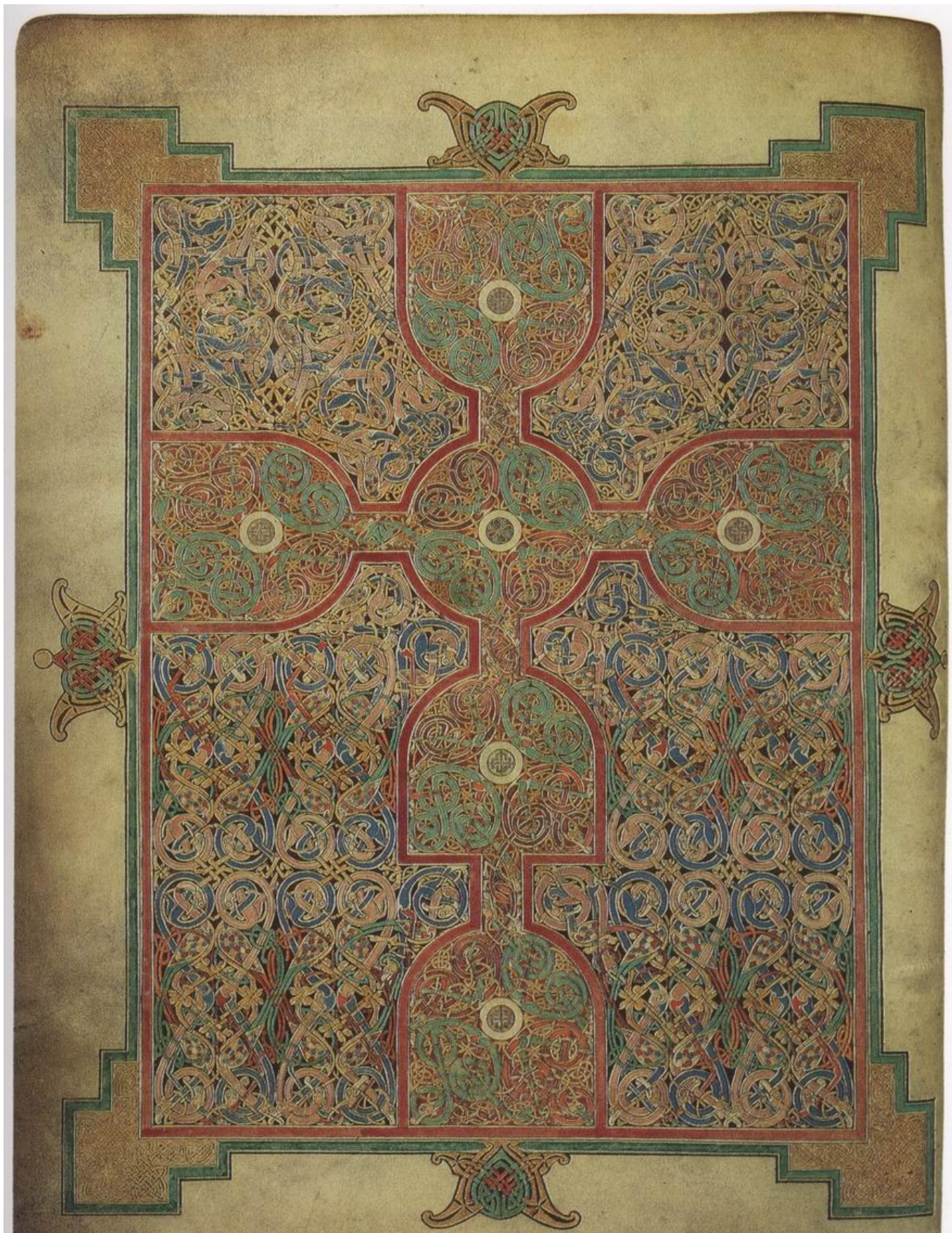
100. *Cap de dragon*, cca 820 d.H. h. 51 cm. Lemn sculptat descoperit la Oseberg (Norvegia). Oslo. Universitetets Oldsaksamling

Ne imaginăm cu ușurință că acești monștri redutabili erau mai mult decât o decorațiune nevinovată. De altfel, se știe că o lege, valabilă la vikingii din Norvegia, cerea ca toți căpitanii de ambarcațiuni să înlăture aceste figuri înainte de a intra într-un port propriu, „ca să nu sperie spiritele țării”.



101. Biserica Tuturor Sfinților, cca 1000. Un turn saxon imitând o construcție din lemn. Earls Barton, Northamptonshire

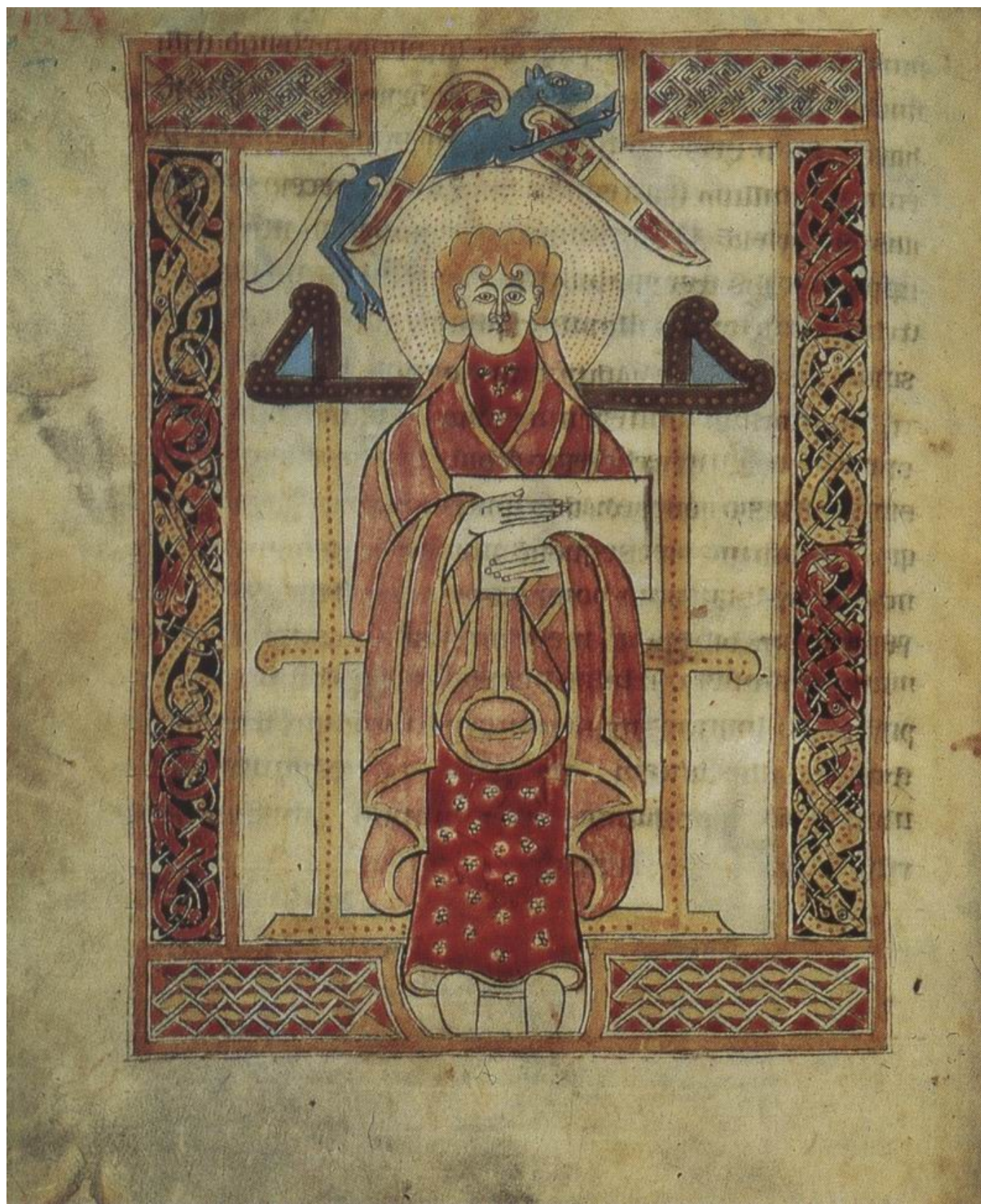
Călugării și misionarii din Irlanda celtică și din Anglia saxonă au încercat să aplice tradițiile acestor artizani nordici la nevoile artei creștine. Ei au construit biserici și turnuri din piatră imitând structurile din paiantă ale artizanilor locali (ilustr. 101), dar cele mai extraordinare reușite ale lor sunt câteva manuscrise executate în Irlanda și în Anglia în cursul secolelor al VII-lea și al VIII-lea.



102. Pagină a Evangheliarului din Lindisfarne, cca 698 d.H., Londra,
British Library

Ilustrația 102 reproduce o pagină a celebrului Evangheliar din Lindisfarne, executat în Northumbria cu puțin timp înaintea anului 700. Crucea este formată din împletituri înțesate de dragoni și șerpi. Ea se detașează pe fondul unui desen și mai încâlcit. Este pasionant să încerci să te orientezi în acel labirint de forme ciudate, în încâlceala de figuri împletite. Lucrul cel mai surprinzător este că nu rezultă nicio confuzie: diferitele motive se îmbină cu precizie într-o armonie complexă de forme și culori, îți vine greu să înțelegi că un om a putut să imagineze o astfel de compoziție și că a avut destulă răbdare și perseverență s-o ducă la bun sfârșit. O astfel de pagină ar fi de ajuns ca să dovedească, dacă ar fi necesare dovezi, că artiștii care au dezvoltat această tradiție primitivă nu erau lipsiți nici de tehnică, nici de talent.

Cu atât mai surprinzător este să vezi felul în care este reprezentată figura umană în manuscrisele engleze și irlandeze. Nu sunt întru totul figuri umane, ci mai curând motive ciudate alcătuite pe baza elementelor corpului omenesc (ilustr. 103).



103. *Sfântul Luca*, cca 750 d.H., evangheliar, manuscris. Sankt

Ne putem imagina că artistul s-a folosit de un model găsit într-o veche *Biblie* și că l-a transpus după gustul lui. A transformat veșmintele largi într-un fel de împletituri din panglici; a făcut din păr și urechi un fel de spirale și, din întreaga față, o mască rigidă. Aceste figuri de evangheliști și de sfinți arată rigide și ciudate; ai spune că sunt idoli primitivi. Se vede că artiștilor, formați după tradițiile artei primitive, le-a venit greu să se adapteze la exigențele *Bibliei* creștine. Dar am greși dacă am considera aceste imagini ca fiind rudimentare. Formația mâinii și ochiului, primită de acești artiști, și care le-a permis să realizeze astfel de capodopere, aducea un element nou artei occidentale. Fără acest aport, arta din Occident ar fi putut să se dezvolte într-o direcție asemănătoare cu cea a artei bizantine. Datorită întâlnirii celor două tendințe, cea a artei antice și cea a artei primitive, în Europa Occidentală a apărut ceva cu totul nou.

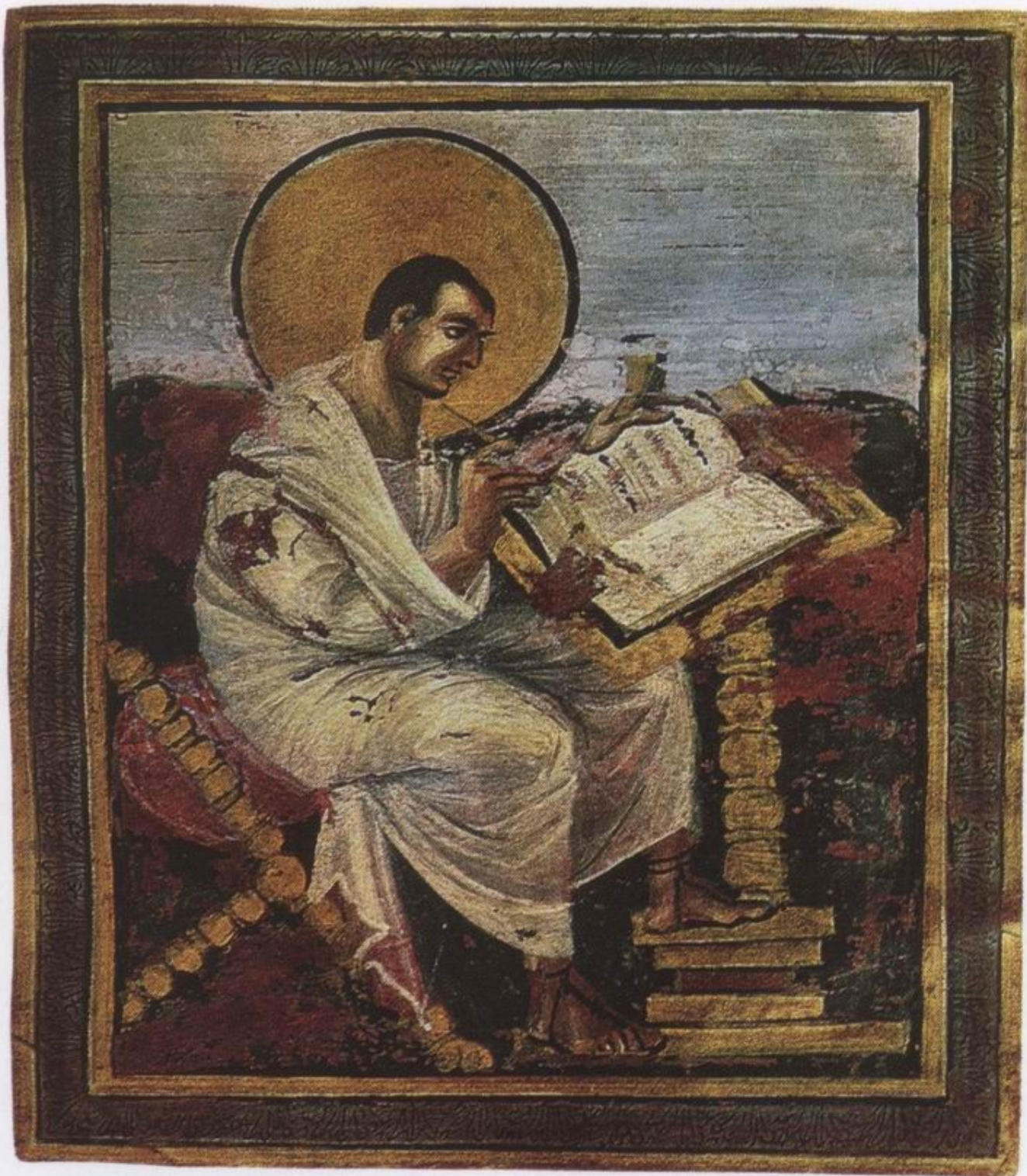
Pentru că tradiția artei clasice nu se pierduse complet. La curtea lui Carol cel Mare, care se considera succesorul împăraților romani, se făceau eforturi pentru menținerea tradiției romane. Construcția catedralei de la Aix-la-Chapelle – reședința lui Carol cel Mare –, ridicată la porunca împăratului pe la anul 800 (ilustr. 104), se inspiră dintr-o faimoasă biserică construită la Ravenna cu trei sute de ani în urmă.



Am văzut deja că acea concepție modernă care, înainte de orice, cere „originalitate” din partea artistului, nu era deloc împărtășită și de popoarele din trecut. Un maestru din Egipt, din China sau din Bizanț ar fi fost foarte surprins de o astfel de exigență. Un artist din Occidentul medieval n-ar fi înțeles de ce ar trebui să inventeze un nou plan de biserică, un nou desen al potirului sau o nouă manieră de a reprezenta un episod din istoria sfântă, din moment ce modelele vechi se potriveau atât de bine. Donatorul pios, care dorea să ofere o cutie de moaște pentru unele rămășițe ale sfântului său ocrotitor, se străduia să-și procure materialul cel mai prețios și îi cerea artistului să se inspire, pentru ilustrarea legendei sfântului, dintr-un model vechi și memorabil. La rândul său, artistul nu se simțea deloc îngrădit de astfel de condiții. Limitele comenzii îi lăsau un câmp de manevră suficient ca să-și pună în valoare capacitatea.

Poate că ne-ar fi mai ușor să concepem această atitudine dacă ne-am gândi la propriul nostru mod de a considera o operă muzicală. Dacă îi cerem unui muzician să cânte cu ocazia unei căsătorii, nu-i cerem să compună ceva nou. Tot așa și donatorul medieval, care nu se aștepta ca nașterea lui Isus să fie reprezentată într-un mod complet inedit. Noi indicăm genul de muzică pe care îl dorim și precizăm importanța orchestrei sau a corului. Muzicianului îi revine sarcina să ofere o frumoasă interpretare unei

piese de muzică veche sau să nu facă din ea ceva imposibil de ascultat. Aceeași piesă poate să fie interpretată în mod foarte diferit de doi muzicieni egali ca valoare. Tot așa, doi artiști medievali puteau, inspirându-se din aceeași temă și din aceeași compoziție veche, să creeze opere de artă foarte diferite. Un exemplu poate face lucrurile și mai clare.



105. *Sfântul Matei*, cca 800 d.H., evangheliar pictat probabil la Aix-la-Chapelle. Viena, Kunsthistorisches Museum

Ilustrația 105 reproduce o pagină dintr-un

evangheliar executat la curtea lui Carol cel Mare. Ea îl reprezintă pe Sfântul Matei scriindu-și evanghelia. În cărțile grecești și romane, exista obiceiul de a arăta pe prima pagină portretul autorului: imaginea evanghelistului trebuia să repete foarte fidel un portret de acest gen. Felul în care sunt pictate veșmintele sfântului, conturul capului, obținut printr-un degradeu de umbră și lumină, ne fac să credem că artistul medieval și-a folosit întreaga știință ca să reia cum se cuvine un model venerat.



106. *Sfântul Matei*, cca 830 d.H., evangheliar pictat probabil la Reims. Épernay, Biblioteca Municipală

Pictorul unui alt manuscris, din secolul al IX-lea (ilustr. 106), a avut probabil în fața lui același model sau un model foarte asemănător datând din primele secole ale erei noastre. Putem compara mâinile: stânga ținând călimara, așezată pe pupitru, și cea dreaptă scriind cu pana. Putem compara și picioarele și felul în care este aranjat veșmântul în jurul genunchilor. Dar, în timp ce pictorul lucrării din ilustrația 105 a făcut cum s-a priceput mai bine ca să urmeze cu fidelitate modelul, artistul care a realizat lucrarea din ilustrația 106 și-a fixat probabil un alt scop. Poate că a vrut să-l reprezinte pe evanghelist ca pe un bătrân erudit, stând liniștit în chilia lui. Pentru el, Sfântul Matei era înainte de orice un om inspirat, punând în scris cuvintele divine. Trebuia să fie reprezentat un eveniment deosebit de emoționant și important din istoria omenirii, iar artistul a reușit să ne transmită, în această imagine a unui om aplecat peste cartea sa, ceva din propria lui fervoare religioasă. Este adevărat că și-a desenat sfântul cu mâini enorme și ochi exorbitanți, dar nu din ignoranță sau stângăcie. A vrut să dea personajului o expresie de o mare concentrare. Chiar și felul în care a realizat aranjarea veșmântului și fondul manifestă violența emoției artistului. Mi se pare că această impresie se datorează, cel puțin în parte, liniilor în spirală și în zigzag pe care artistul le-a trasat cu o bucurie evidentă. Poate că vreo trăsătură a modelului a

sugerat o astfel de tehnică. Dar e posibil ca ea să-l fi tentat pe pictor mai ales pentru că amintea de marile invenții ale artei nordice: împletituri de benzi și de linii. În astfel de picturi, vedem născându-se un nou stil medieval, în care percepem ceva ce nu găsim nici în arta Orientului vechi, nici în arta Antichității clasice. Egiptenii desenau ceea ce știau că există, grecii, ceea ce vedeau; artistul medieval a învățat să exprime ceea ce simțea.

Nu putem aprecia la justa ei valoare o operă de artă din Evul Mediu dacă nu ținem cont de această trăsătură deosebită. Artiștii nu aveau atunci drept scop să creeze imagini fidele naturii sau să facă lucruri frumoase; ei voiau înainte de orice să transmită coreligionarilor lor litera și spiritul poveștii sfinte. Poate că au reușit mai bine în această privință decât majoritatea artiștilor dinaintea lor și de după ei. Ilustrația 107 reproduce o imagine împrumutată dintr-un evangheliar cu miniaturi din Germania, realizat după mai bine de un secol, pe la anul 1000.



107. *Spălarea picioarelor*, cca 1000, Evangheliarul lui Otto al III-lea.
München, Bayerische Staatsbibliothek

Ea reprezintă un incident care a avut loc în timpul spălării picioarelor și pe care îl relatează Sfântul Ioan (XIII, 8-9):

*Petru i-a zis: „Niciodată nu-mi vei spăla picioarele!”
Isus i-a răspuns: „Dacă nu te spăl eu, nu vei avea
parte deloc de mine”. „Doamne – i-a zis Simon Petru
–, nu numai picioarele, ci și mâinile și capul!”*

Artistul a fost interesat doar de acest schimb de replici. Nu s-a preocupat să deseneze casa unde se petreceau faptele, ceea ce ar fi avut drept rezultat abaterea atenției de la sensul profund al scenei. A preferat să plaseze personajele principale pe un fond auriu plat și luminos, pe care gesturile protagoniștilor se detașează ca o inscripție solemnă: atitudinea de implorare la Sfântul Petru, atitudinea de calm a învățătorului la Hristos. În dreapta, un discipol își scoate sandalele, altul aduce un lighean, restul se masează în spatele Sfântului Petru. Toate privirile se îndreaptă spre centrul scenei, ca să arate semnificația esențială a spălării. Nu are importanță că ligheanul nu-i prea rotund, că pictorul a fost nevoit să răsucescă gamba Sfântului Petru în sus și genunchiul în față, pentru ca piciorul să fie așezat foarte vizibil în apă: și-a atins scopul – transmiterea mesajului umilinței divine.

Vom face o comparație cu o scenă de adulație

asemănătoare de pe un vas grecesc din secolul al V-lea î.H. (ilustr. 58). Grecia a descoperit arta de a arăta „frământările sufletului”, și, deși artistul medieval a reușit acest lucru prin metode diferite, Biserica nu ar fi putut niciodată să folosească pictura în scopurile ei fără această moștenire.

După cum spunea Papa Grigore cel Mare: „Pictura poate fi pentru analfabeți ceea ce este scrisul pentru cei care știu să citească”. Această aspirație spre claritate nu s-a manifestat doar în miniaturi, ci și în sculptură, de exemplu în acest panou al unei porți din bronz, comandată de biserica din Hildesheim, Germania, la puțin timp după anul 1000 (ilustr. 108).

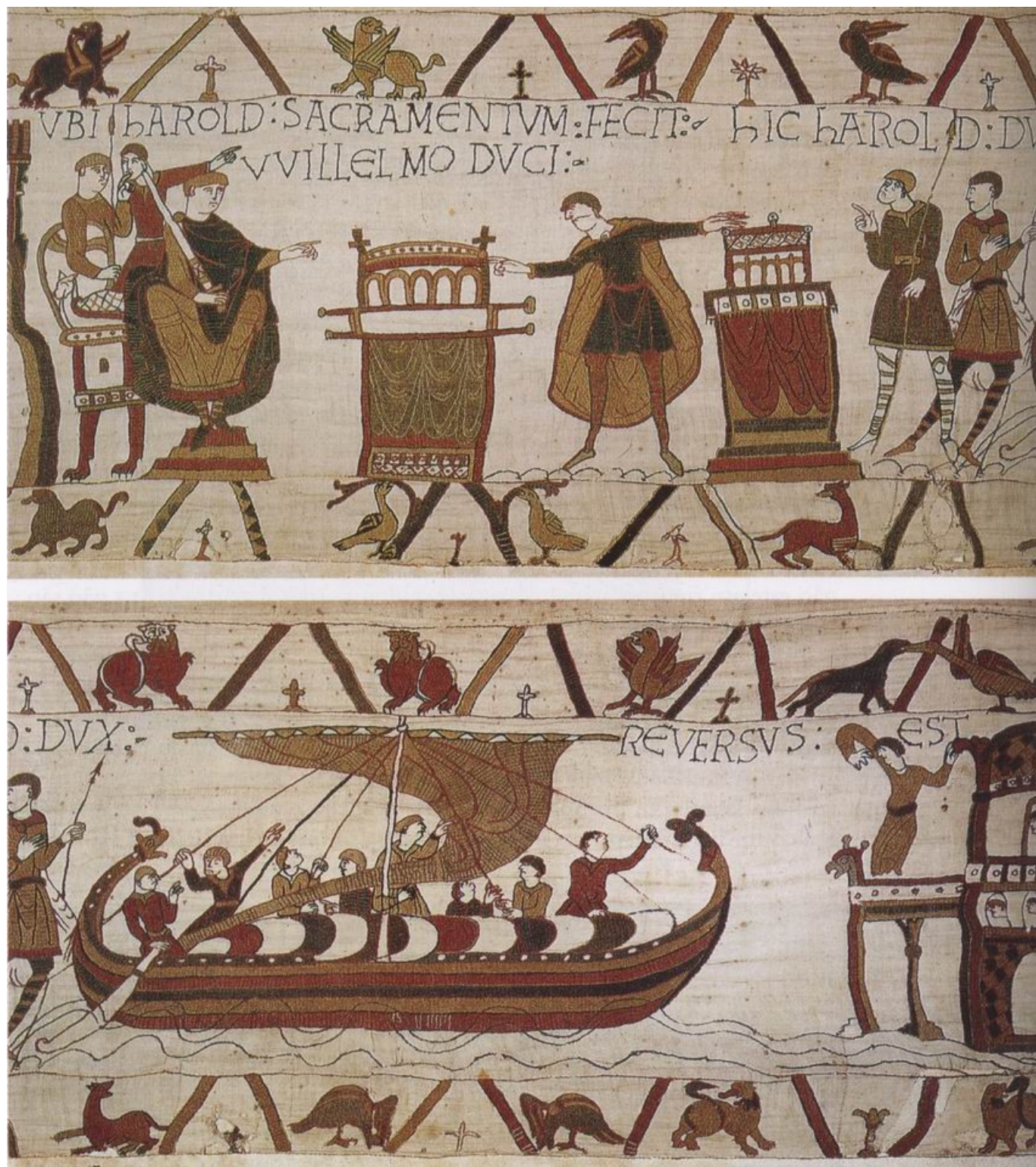


108. Adam și Eva după păcatul original, portal din bronz al catedralei din Hildesheim

El îl reprezintă pe Dumnezeu-Tatăl venind spre Adam și Eva, după păcatul original. Nu găsim aici niciun detaliu care să nu fie esențial povestirii, dar această concentrare asupra principalelor elemente ale subiectului face ca figurile să se detașeze cu o perfectă claritate pe fondul uni. Mimica e clară: Dumnezeu arată spre Adam; Adam spre Eva; Eva spre șarpele aflat la picioarele ei. Înlănțuirea responsabilităților și originea răului sunt exprimate cu atâta forță și simplitate, încât uităm proporțiile incorecte și lipsa de frumusețe a corpurilor, cel puțin după concepțiile noastre actuale.

Totuși, nu trebuie să credem că arta din această epocă se afla doar în slujba religiei. Pe lângă biserici, în Evul Mediu au fost construite și castele, iar seniorii care le locuiau aveau uneori artiști în serviciul lor. Motivul pentru care uităm uneori aceste lucrări civile, când vorbim despre Evul Mediu timpuriu, este foarte simplu: multe castele au fost distruse, în timp ce bisericile au fost cruțate. În general, putem spune că operele de artă religioase erau tratate cu mai mult respect și păstrate mai cu grijă decât lucrările destinate împodobirii unor simple case particulare. Ca și astăzi, când aceste lucrări se demodau, erau înlăturate sau chiar distruse. Din fericire, un exemplu important de decorațiune civilă a ajuns până la noi, și tocmai pentru că a fost păstrat într-o biserică. Este vorba de faimoasa tapiserie de la Bayeux, care ilustrează istoria cuceririi normande. Nu cunoaștem exact data realizării acestei tapiserii, dar cei mai mulți specialiști cred că a fost făcută pe când încă mai

trăiau contemporanii scenelor reprezentate, poate în jurul anului 1080. Este un fel de pictură-cronică, de același gen cu ceea ce am văzut în vechiul Orient și la Roma (de exemplu, columna lui Traian, ilustr. 78), relatarea unei campanii și a unei victorii. Povestea este istorisită într-un mod extrem de viu.



109, 110. Regele Harold prestează jurământ lui Wilhelm Cuceritorul, înaintea întoarcerii sale în Anglia, cca 1080, tapiserie din Bayeux, h. 50 cm. Bayeux, Muzeul Tapiseriei

Ilustrația 109 ni-l arată, după cum precizează legenda, pe Harold prestând jurământ ducelui Wilhelm, iar ilustrația 110 prezintă întoarcerea lui Harold în Anglia. Scenele sunt prezentate cât se poate de clar: îl vedem pe Wilhelm pe tron, cu privirea îndreptată spre Harold, care pune mâna pe relicva sfântă ca să jure supunere, jurământ folosit drept pretext de Wilhelm ca să revendice Anglia. Demn de remarcat este, în scena următoare, omul care, dintr-un balcon, asistă, protejându-și ochii cu mâna, la sosirea vasului lui Harold. Desigur, brațul și degetele sunt foarte stângaci desenate și toate personajele sunt niște mici manechine, departe de desenul temeinic al cronicarilor asirieni sau romani. În Evul Mediu timpuriu, când artistul nu avea model după care să copieze, desena într-un mod foarte copilăresc. E ușor să zâmbești, dar deloc simplu să-l imiți pe artist. Povestea e istorisită cu o asemenea economie de mijloace, concentrând atât de puternic atenția asupra a ceea ce artistul considera important, încât opera e cu siguranță mai evocatoare decât relatările realiste din ziarele noastre sau de la televizor.



Fratele Rufillus scriind litera R, secolul al XIII-lea, detaliu dintr-un manuscris cu miniaturi, Geneva, Fundația Martin Bodmer

9. BISERICA MILITANTĂ

Secolul al XII-lea

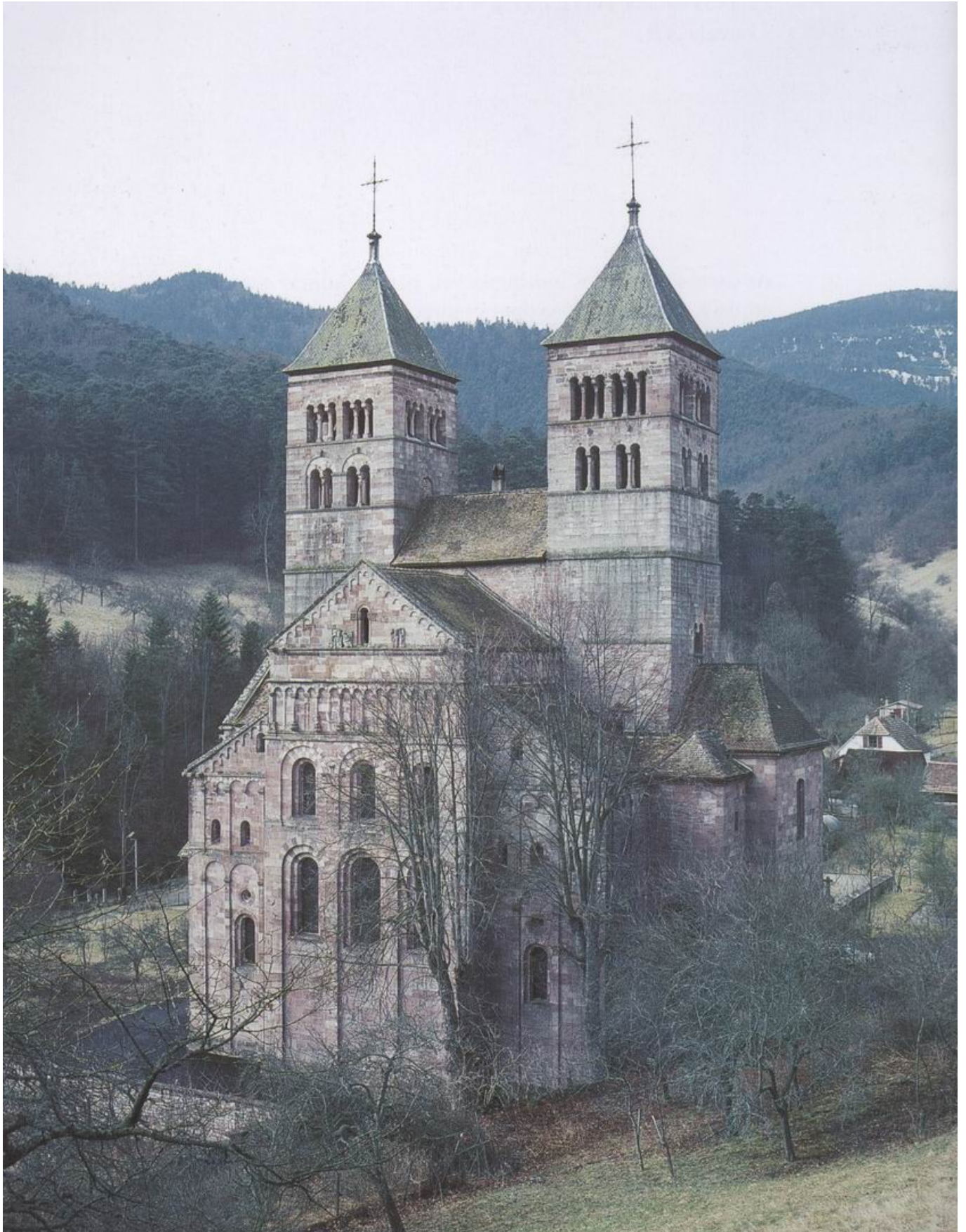
Datele sunt puncte de reper indispensabile în derularea istoriei și, pentru că anul 1066 este bine cunoscut de toată lumea, îl vom alege ca punct de pornire. În Anglia nu a mai rămas niciun edificiu întreg datând din perioada saxonă și foarte puține biserici anterioare anului 1066 au mai supraviețuit pe continent. Totuși, normanzii care au debarcat în Anglia aduceau cu ei un stil de construcție foarte evoluat, care se formase recent în Normandia și în alte părți. Noii stăpâni ai Angliei, seniorii laici și eclesiastici, și-au afirmat curând puterea poruncind construirea de mănăstiri și biserici. Stilul acestor construcții este cunoscut în Anglia sub numele de stil normand și, pe continent, sub numele de stil romanic. Acesta a înflorit mai bine de un secol, începând de la invazia normandă.

Nu este deloc ușor să ne imaginăm astăzi tot ce reprezenta o biserică pentru oamenii din acele timpuri îndepărtate. Doar unele sate uitate de timp ar putea să ne ofere o vagă imagine. Biserica era deseori singura clădire din piatră pe o rază de câțiva kilometri, singurul edificiu important al unei întregi regiuni, iar clopotnița ei îi ghida de departe pe călători. În fiecare duminică, toți locuitorii unei așezări se adunau la biserică pentru slujbă; contrastul

dintre edificiul înalt și casele umile în care acești oameni își petreceau viața probabil că era copleșitor. Nu era deloc de mirare că întreaga comunitate se arăta interesată de construirea bisericii și se mândrea cu felul în care fusese împodobită. Chiar și din punct de vedere economic, construirea unui sanctuar, care dura ani de zile, transforma probabil întreaga așezare. Excavarea și transportul pietrelor, instalarea schelelor, angajarea meseriașilor itineranți, care aduceau cu ei povești din regiuni îndepărtate, totul constituia, în acele timpuri îndepărtate, un eveniment excepțional.

Secole întregi de ignoranță nu șterseseră amintirea bisericilor primitive, a bazilicilor, și a formelor de arhitectură folosite de romani. Planul adoptat era în general același: nava centrală ducea la absidă sau strană și avea, de o parte și de alta, două sau patru nave colaterale. Uneori, unele adăugiri îmbogățeau simplitatea acestui plan. Unor arhitecți le-a plăcut ideea construirii bisericilor în formă de cruce, și astfel au adăugat, între strană și navă, ceea ce se numește transept. În pofida înrudirii, impresia generală produsă de o biserică romanică sau normandă este foarte diferită de cea a unei bazilici. În bazilici, coloanele clasice purtau un antablament orizontal. În bisericile romanice sau normande întâlnim de cele mai multe ori arce în plin cintru așezate pe stâlpi masivi. Impresia de ansamblu, la interior ca și la exterior, este aceea a unei forțe calme. O decorație limitată, puține ferestre, ziduri pline solide și turnuri care te duc cu gândul la fortărețele de atunci (ilustr.

111).



111. Mănăstire benedictină din Murbach, Alsacia, cca 1160. Biserică romanică

Aceste mase de piatră ridicate de Biserică aproape ca o sfidare, în țări de agricultori și războinici recent convertiți, constituie un adevărat simbol al Bisericii militante. Ele amintesc că în această lume datoria Bisericii este să lupte contra puterii întunericului, până în ceasul Judecății de Apoi (ilustr. 112).



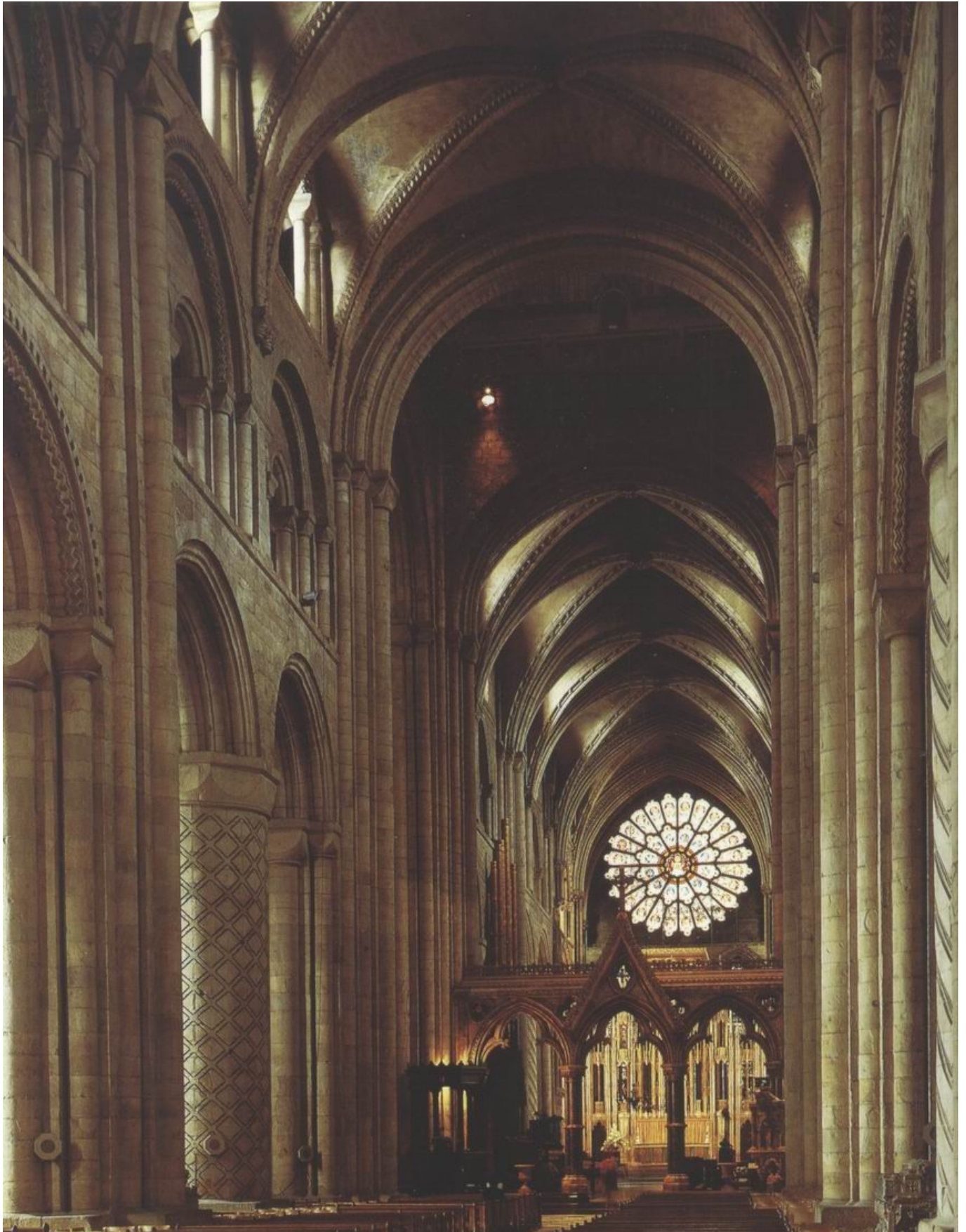
112. Catedrala din Tournai (Belgia), 1171-1213. Biserică în cetatea medievală

Cei mai buni arhitecți se confruntau cu o problemă esențială pentru construirea bisericilor: aceea de a conferi acestor edificii impozante din piatră un

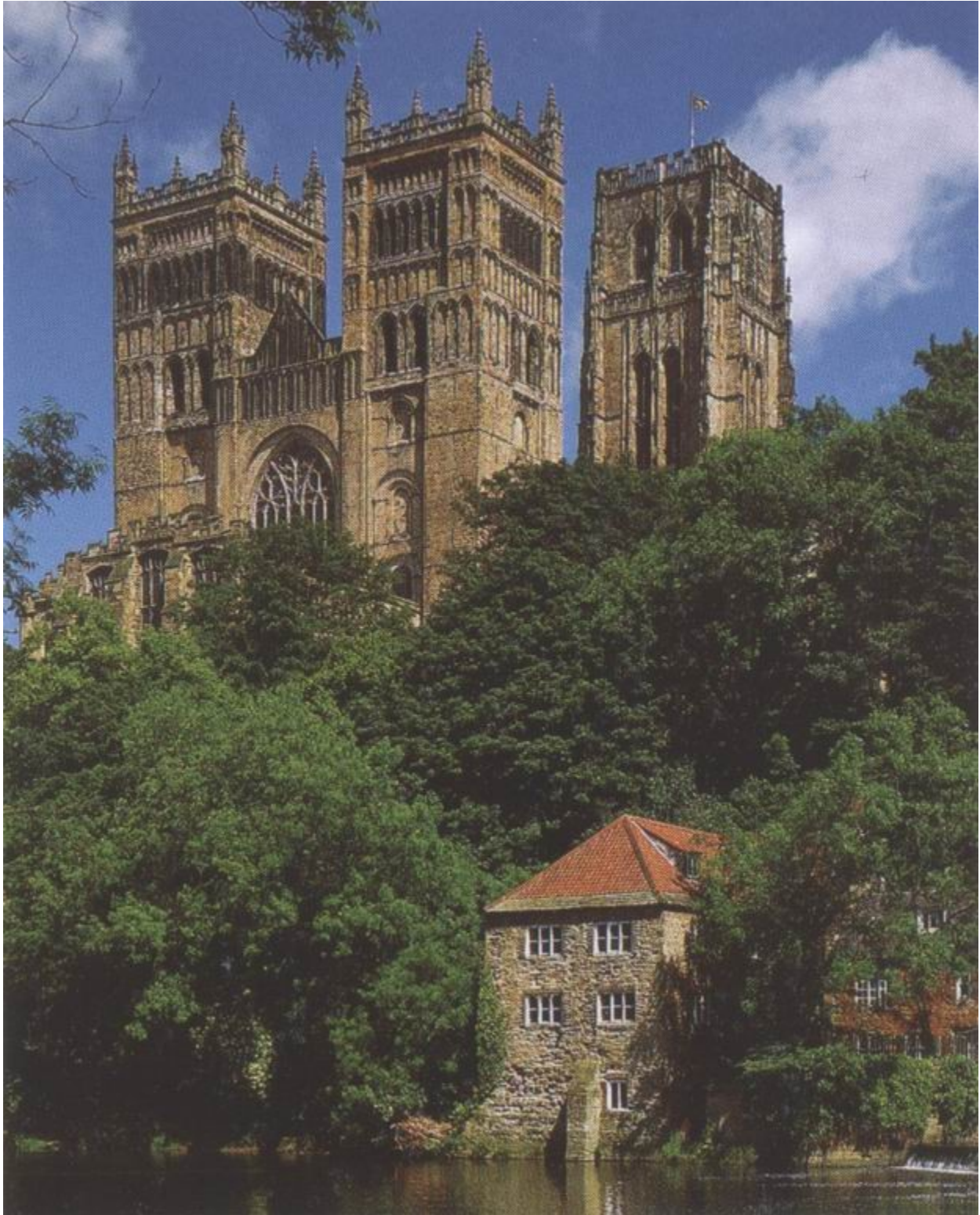
acoperiș, el însuși din piatră, care să fie demn de maiestatea lor. Șarpantele care acopereau în general bazilicile nu erau aspectuoase și, în plus, luau ușor foc. Priceperea romanilor la boltirea marilor edificii implica o întreagă serie de cunoștințe tehnice și matematice care, în mare măsură, se pierduseră. De aceea, secolul al XI-lea și secolul al XII-lea au constituit o perioadă de experimentări permanente. Nu era ușor să acoperi cu o boltă întreaga lățime a mării nave. Soluția cea mai simplă părea a fi construirea bolții așa cum ai construi o punte peste un râu. S-au ridicat stâlpi masivi de fiecare parte a navei ca să susțină arcele acestor punți. Dar a devenit repede evident că o astfel de punte, pentru a nu se prăbuși, trebuia să fie rezistentă și foarte solid asamblată. Pentru a suporta această greutate enormă, zidurile și stâlpii au devenit și mai puternici și mai masivi. Aceste bolți „în leagăn” necesitau imense cantități de piatră.

De aceea, arhitecții romanici au început să caute o tehnică nouă. Au înțeles că nu era absolut necesar să construiască o boltă atât de grea. Era de ajuns să folosească un anumit număr de arce de susținere foarte solide și să umple spațiile dintre ele cu un material mai ușor. Au observat că cel mai bun sistem era să așeze între stâlpi arce de susținere – sau „nervuri” – încrucișate în diagonală, apoi să umple secțiunile triunghiulare pe care le formau. Această idee, care avea să revoluționeze curând metodele de construcție, pare să-și aibă originea în catedrala din Durham (ilustr. 114). Arhitectul care, la puțin timp

după cucerirea Angliei, a folosit astfel prima boltă în ogivă pentru interiorul impozant al acestei catedrale (ilustr. 113), nu a prevăzut nici măcar în parte consecințele invenției sale.



113. Nava catedralei din Durham, 1093-1128



114. Fațada catedralei din Durham, 1093-1128

Împodobirea cu sculpturi a bisericilor romanice a

început în Franța. Tot ceea ce făcea parte din biserică avea o funcție bine stabilită și trebuia mai ales să exprime o idee precisă în legătură cu învățătura religioasă. Portalul bisericii Saint-Trophime, din Arles, construită la sfârșitul secolului al XII-lea, este unul dintre exemplele complete ale acestui stil (ilustr. 115).



115. Fațada bisericii Saint-Trophime din Arles, cca 1180

Forma sa amintește principiul arcului de triumf roman (ilustr. 74). El îl prezintă, în spațiul de deasupra lintoului - timpanul (ilustr. 116) -, pe Hristos în slavă, înconjurat de simbolurile celor patru evangheliști. Simbolurile (leul Sfântului Marcu, îngerul Sfântului Matei, boul Sfântului Luca și vulturul Sfântului Ioan) sunt luate din *Biblie*. În *Vechiul Testament* găsim, în viziunea lui Ezechiel (Ez. I, 4-12), descrierea tronului Domnului, purtat de patru creaturi cu cap de om, leu, bou și vultur.



116. *Hristos în slavă*, detaliu al fațadei bisericii Saint-Trophime din Arles

Teologii creștini au interpretat acest pasaj ca făcând referire la cei patru evangheliști, iar această viziune se potrivea perfect cu decorul unui portal de biserică. Dedesubt, pe lintou, sunt reprezentate douăsprezece figuri șezând, cei doisprezece apostoli, și putem vedea, în stânga lui Hristos, un șir de oameni goi și în lanțuri: sunt osândiții duși spre iad, în timp ce, în dreapta lui Hristos, îi vedem pe cei aleși, având capul îndreptat spre slava lui, într-o stare de beatitudine eternă. Mai jos, figuri rigide de sfinți, fiecare ușor de identificat datorită emblemei, amintesc credincioșilor de intermediarii care vor putea pleda în favoarea lor în momentul Judecății de Apoi. Învățăturile Bisericii referitoare la scopul final al vieții noastre pământești sunt simbolizate, astfel, de sculpturile portalului. Aceste imagini erau mai puternic întipărite în mințile oamenilor decât cuvintele predicatorului. François Villon a amintit despre efectul provocat de ele în versurile emoționante dedicate mamei sale:

*Femeie sunt, sărmană și bătrână,
Nimic nu știu, scrisoare nu cetii;
La mănăstire văd; ce mi-e-ndemână,
Rai zugrăvit cu ceteri și cinghii,
Și-n iad cu păcătoșii-n flăcări vii;
Unu-mi dă spaimă, altul bucurie.*

[traducere Dan Botta, *Balade*, François Villon, ESPLA, 1956 (n.tr.)]

Nu trebuie să pretindem de la aceste sculpturi naturalețea și grația operelor antice. De la prima privire se constată ceea ce vor să reprezinte și se potrivesc perfect cu măreția întregului edificiu.

În interiorul bisericii, fiecare obiect este la fel de bine conceput ca să-și îndeplinească exact rolul și să fie perfect inteligibil. Vedem în ilustrația 117 un sfeșnic executat, pe la anul 1110, pentru catedrala din Gloucester.



117. Sfeșnicul din Gloucester, cca 1104-1113, bronz aurit, h. 58,4 cm
Londra, Victoria and Albert Museum

Împletitura de dragoni și monștri care îi desăvârșește forma amintește de lucrările Evului Mediu timpuriu (ilustr. 101 și 103). Dar aceste forme bizare capătă o semnificație nouă. Inscripția latină, care se întindea de-a lungul coroanei superioare, spune: „Acest sfeșnic își manifestă forța; strălucirea lui luminează doctrina pentru ca omul să scape de întunericul viciului”. În realitate, când ochii noștri reușesc să se orienteze în această junglă de creaturi ciudate, discern, în partea bombată din centru, simbolurile evangheliștilor, imagini ale doctrinei, precum și câteva nuduri de bărbați. La fel ca Laocoon și fiii lui (ilustr. 69), sunt atacați de șerpi și de monștri. Dar lupta lor nu e fără speranță: „Lumina care lucește în întuneric” poate să-i facă să biruiască puterea răului.



118. Reiner Van Huy cristelniță, 1107-1118, alamă, h. 87 cm. Liège, biserica Saint-Barthelémy

Cristelnița unei biserici din Liège, executată cam în 1113, ne oferă un alt exemplu al rolului jucat de teologi pe lângă artiștii pe care îi sfătuiau (ilustr. 118). Această cristelniță este din alamă și prezintă un basorelief înfățișând botezul lui Hristos, subiect cum nu se poate mai potrivit. Inscripții latinești explică semnificația fiecărei figuri. De exemplu, deasupra a două personaje, care așteaptă pe malul Iordanului să-l

primească pe Hristos la ieșirea sa din apă, citim: *Angelis ministrantes* („îngerii servitori”). Aceste inscripții precizează sensul fiecărui detaliu, dar cristelnița în întregime exprimă, în ansamblul ei, o idee; figurile de boi care par să o susțină nu sunt un simplu ornament. În *Biblie* stă scris (2, *Cronici* IV) că regele Solomon a adus de la Tir, din Fenicia, un meșter priceput în turnarea alamei. Printre lucrările pe care i le-a cerut pentru templul din Ierusalim, textul precizează:

A făcut marea turnată. Ea avea zece coți de la o margine la alta, era rotundă de tot, înaltă de cinci coți și un fir de treizeci de coți ar fi înconjurat-o... Era așezată pe doisprezece boi, dintre care trei întorși spre miazănoapte, trei întorși spre apus, trei întorși spre miazăzi și trei întorși spre răsărit; și acești boi erau turnați într-o singură bucată cu ea.

Acest model venerabil a fost propus artistului din Liège, alt expert în turnarea acestui material, la mai bine de două mii de ani după regele Solomon.

Hristos, Sfântul Ioan și îngerii sunt reprezentați sub formele cele mai naturale, mai calme și mai maiestuoase, precum cele de pe portalul de bronz de la Hildesheim (ilustr. 108). Nu trebuie să uităm că secolul al XII-lea este secolul cruciadelor. Acestea vor duce în mod natural la noi contacte cu arta bizantină, și mulți artiști din secolul al XII-lea se vor strădui să imite imaginile solemne ale Bisericii din Orient, vrând să rivalizeze cu ele (ilustr. 88 și 89).

În realitate, arta europeană nu s-a apropiat niciodată atât de mult de idealurile artei orientale ca la apogeul stilului romanic. Am văzut dispunerea solemnă și rigidă a sculpturilor din Arles (ilustr. 115 și 116) și putem regăsi același spirit în numeroase manuscrise cu miniaturi din secolul al XII-lea. De exemplu, ilustrația 119, care reprezintă Buna Vestire, e aproape la fel de rigidă și statică precum un basorelief egiptean.



119. *Buna Vestire*, cca 1150, miniatură dintr-un evangheliar şvab.
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Fecioara este văzută din față, cu mâinile ridicate, exprimându-și parcă mirarea, în timp ce porumbelul Duhului Sfânt pogoară asupra ei. Îngerul, văzut din semiprofil, întinde brațul drept într-un gest care, în arta medievală, indică faptul că un personaj vorbește. Evident, dacă așteptăm de la o astfel de pagină reprezentarea plină de viață a unei scene reale, cu siguranță că vom fi dezamăgiți. Dar, dacă vrem să ne reamintim că artistul, departe de a urmări imitarea naturii, era preocupat mai curând de combinarea simbolurilor tradiționale care îi erau de ajuns ca să exprime misterul Bunei Vestiri, nu vom mai fi stânjeniți de absența a ceea ce nu a vrut niciodată să ne ofere.

Trebuie să ne dăm seama de posibilitățile imense care li s-au deschis artiștilor atunci când au renunțat complet la orice ambiție de a reprezenta lucrurile așa cum le vedem noi. Ilustrația 120 reproduce o pagină dintr-un calendar destinat unei mănăstiri germane.

Sancti Geroni ad soc. r.



Willmaris pbr.



Gallus magnus.



120. *Sfinții Gereon, Willimar, Gall și martiriul Sfintei Ursula și al celor 11000 de fecioare, 1137-1147, calendar. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek*

Ea indică, ilustrându-le, sărbătorile principalilor sfinți din luna octombrie. În centru, sub arcade, sunt înfățișați Sfântul Willimar „Presbiter” și Sfântul Gall ținând cârja episcopală, un însoțitor ducându-i bagajul modest de misionar. Imaginile ciudate de sus și de jos ilustrează doi martiri comemorați în octombrie. Mai târziu, când arta a revenit la o reprezentare mai precisă a naturii, aceste scene cumplite au fost deseori presărate cu o mulțime de detalii atroce pe care artistul nostru le evită cu ușurință. Ca să ni-i reamintească pe Sfântul Gereon și pe soția lui, cărora le-au fost tăiate capetele și aruncate în puțuri, a dispus trunchiurile decapitate într-un cerc foarte clar în jurul imaginii puțului. Sfânta Ursula, care, conform legendei, a fost decapitată de păgâni, în același timp cu unsprezece mii de fecioare, însoțitoarele ei, este reprezentată pe un tron, înconjurată de suită. Dinspre margini, un sălbatic cumplit, înarmat cu un arc, și un om cu sabia scoasă o ținesc pe sfântă. Putem descifra povestea fără să fim obligați să o vedem în detaliile ei. Și, fiindcă artistul nu avea obligația să urmărească iluzia spațială sau acțiunea dramatică, era liber să dispună formele și figurile într-un spirit pur decorativ. Pictura tindea cu adevărat să devină o formă de scriere, iar această întoarcere la o reprezentare simplificată îi permitea artistului medieval să încerce compoziții mai complexe (*cum ponere* – „a pune împreună”). Prin alte

procedee, învățăturile Bisericii nu ar fi putut niciodată, din punct de vedere plastic, să fie exprimate atât de clar.

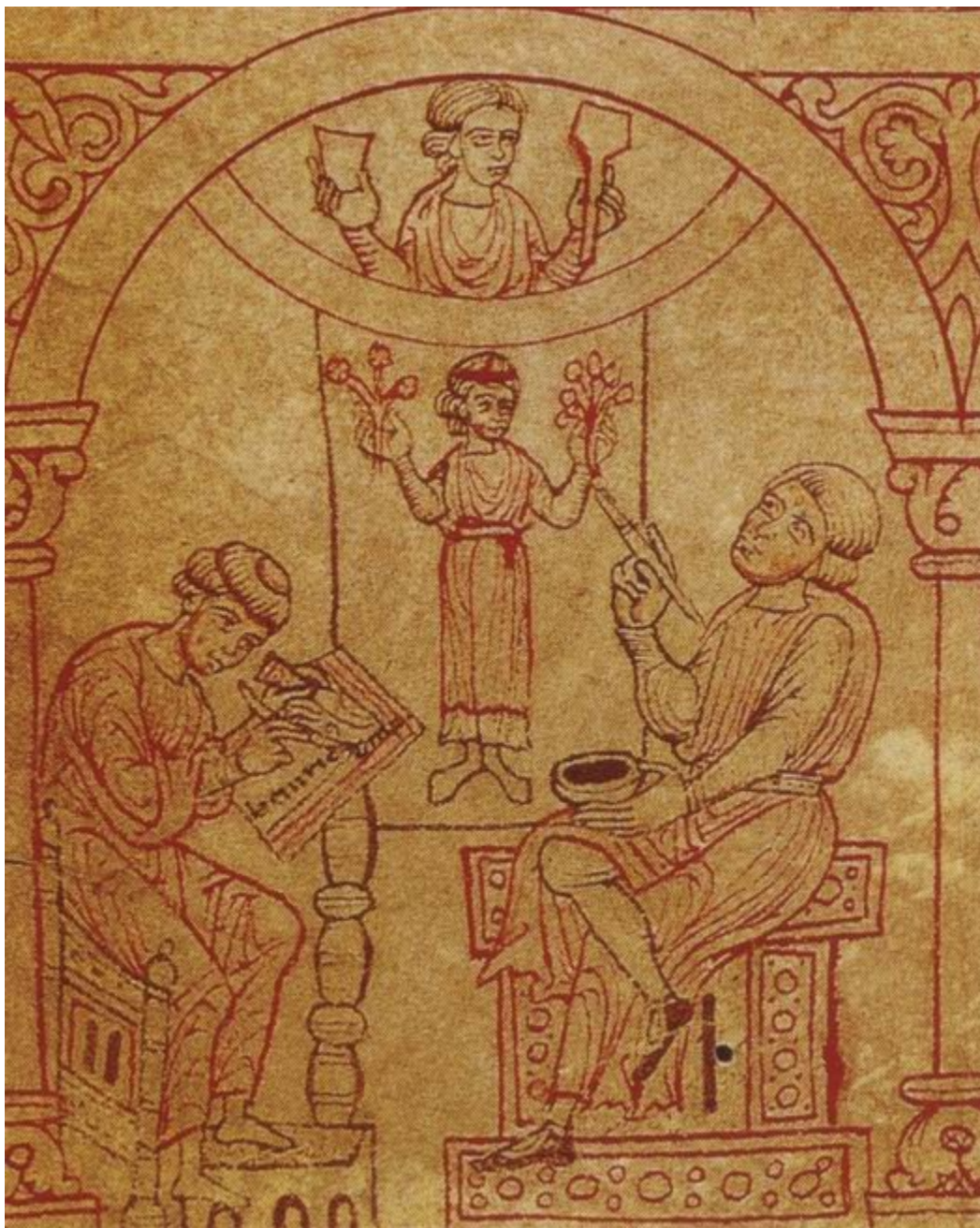
Ceea ce e valabil în privința formei e valabil și în privința culorii. Artiștii, nesimțindu-se obligați să studieze și să reproducă efectele de umbră din natură, erau liberi să aleagă pentru ilustrațiile lor culorile pe care le preferau.



121. *Buna Vestire*, mijlocul secolului al XII-lea, vitraliu al catedralei

din Chartres

Auriul tare și nuanțele intense de albastru ale obiectelor de orfevrărie, culorile lucioase ale miniaturilor lor, nuanțele strălucitoare de roșu și tari de verde ale vitraliilor (ilustr. 121) dovedesc faptul că acești maeștri au știut să folosească așa cum se cuvine independența lor față de natură. Refuzul de a reproduce lumea vizibilă le-a permis să exprime supranaturalul într-un mod cât se poate de clar.



Artiști lucrând la un manuscris și la un panou pictat, cca 1200,
reproducere dintr-o carte de modele de la mănăstirea din Reun.
Viena, Österreichische Nationalbibliothek

10. BISERICA TRIUMFĂTOARE

Secolul al XIII-lea

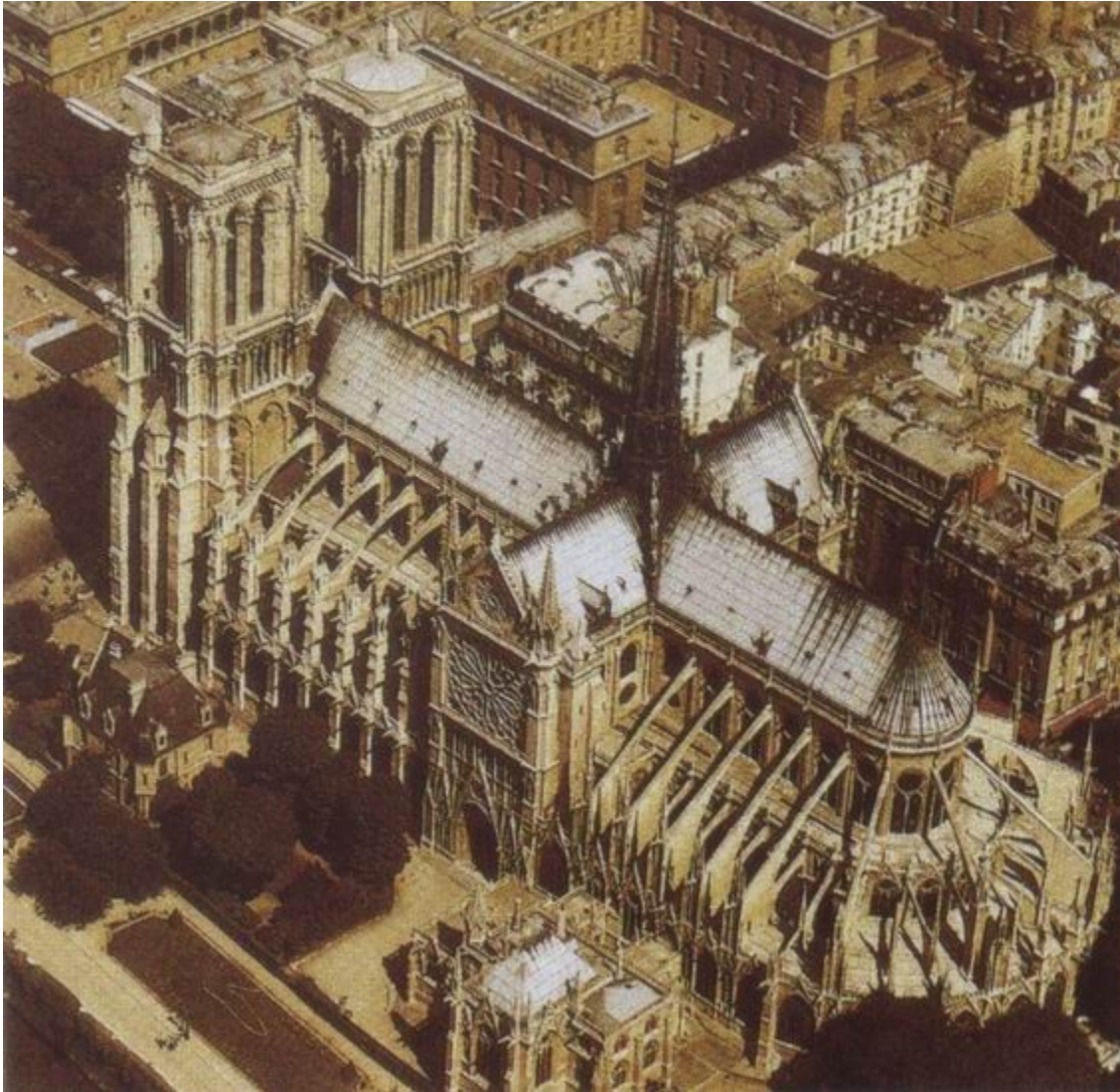
Am amintit unele analogii între arta din epoca romanică, pe de o parte, și arta bizantină și chiar cea a Orientului antic, pe de altă parte. Dar ceva deosebește profund arta Europei Occidentale de arta Orientului. Acolo puteau să treacă mii de ani fără nicio schimbare în privința stilurilor. Occidentul nu a cunoscut niciodată o astfel de permanență. Întotdeauna a fost neliniștit, în căutarea unor idei, unor soluții noi. Stilul romanic nu a supraviețuit nici măcar secolului al XII-lea. Abia reușiseră arhitecții să-și înzestreze cu boltă bisericile, abia inventaseră o manieră grandioasă și nouă de a dispune ornamentele sculptate, că noi descoperiri au făcut ca aceste biserici normande și romanice să pară într-un fel arhaice și demodate. Ideea a apărut în nordul Franței: este vorba despre principiul de construcție al stilului gotic. La prima vedere, pare să fi fost o simplă inovație tehnică, dar, prin consecințe, reprezintă mult mai mult. Este vorba de descoperirea făcută de arhitecți potrivit căreia principiul boltirii unei biserici, folosind arcele încrucișate în diagonală, putea să fie aplicat mult mai sistematic și la scară mai mare decât își imaginaseră normanzii. Dacă stâlpii erau de ajuns ca să susțină nervurile boltii și dacă pietrele care formau porțiunile triunghiulare de boltă delimitate de

coamă erau doar elemente de umplură, atunci nu era nevoie de ziduri masive între respectivii stâlpi. Exista posibilitatea ridicării unui fel de armătură din piatră în stare să mențină întreg edificiul. Nu era nevoie decât de pilaștri subțiri și de nervuri înguste. Se puteau goli intervalele fără să fie compromisă soliditatea armăturii. Nu mai era nevoie de ziduri grele de piatră; ele puteau fi înlocuite cu ferestre mari. Aproape s-ar putea spune că arhitecții tindeau să-și construiască bisericile așa cum ne construim noi serele. Dar nu aveau nici rame de oțel, nici arce metalice, fiind obligați să le facă din piatră, drept pentru care era nevoie de calcule complicate și precise. Dacă aceste calcule erau corecte, devenea posibilă construirea unei biserici de un tip cu totul nou: un edificiu din piatră și sticlă cum lumea nu mai cunoscuse vreodată. Aceasta era ideea directoare a catedralelor gotice, idee care își va arăta roadele în nordul Franței, în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XII-lea.

Evident, principiul bolții în ogivă nu a dus el singur la revoluția pe care o reprezintă stilul gotic. Alte câteva invenții tehnice au fost necesare pentru desăvârșirea miracolului. De exemplu, arcele în plin cintru ale stilului romanic nu se potriveau cu scopurile urmărite de constructorii gotici. Iată de ce: dacă vreau ca un arc în formă de semicerc să ajungă de la un stâlp la altul, există un singur mod de a face acest lucru. Bolta va atinge neapărat o anumită înălțime, fără să poată varia în plus sau în minus. Dacă vreau să ajung mai sus, am nevoie de un arc cu

o pantă mai abruptă. Atunci, lucrul cel mai bun este să renunț la semicerc și să ajustez două segmente. Acesta este principiul arcului frânt. Marele lui avantaj este acela că îl putem face să varieze după dorință: va putea fi mai obtuz sau mai ascuțit, după exigențele construcției.

Dar se mai puneă o problemă. Pietrele grele ale bolții nu apăsau doar vertical, ci și lateral, precum un arc încordat de arcaș. Stâlpii singuri nu puteau să reziste la această presiune laterală. Pentru menținerea edificiului erau necesare puternice arce de susținere. În cazul navelor laterale boltite, dificultatea nu era foarte mare. Puteau fi ridicați contraforți în exterior. Dar cum să se procedeze cu nava principală? Trebuia susținută din exterior, pe deasupra acoperișului navelor laterale. În acest scop, arhitecții au inventat „arcele butante”, care completează armătura bolții gotice (ilustr. 122). O biserică gotică, parcă suspendată prin această structură ușoară din piatră, te duce puțin cu gândul la o roată de bicicletă cu spițe subțiri. În ambele cazuri, repartizarea egală a greutateii face posibilă reducerea din ce în ce mai mult a masei de material folosite, fără să se compromită soliditatea ansamblului.



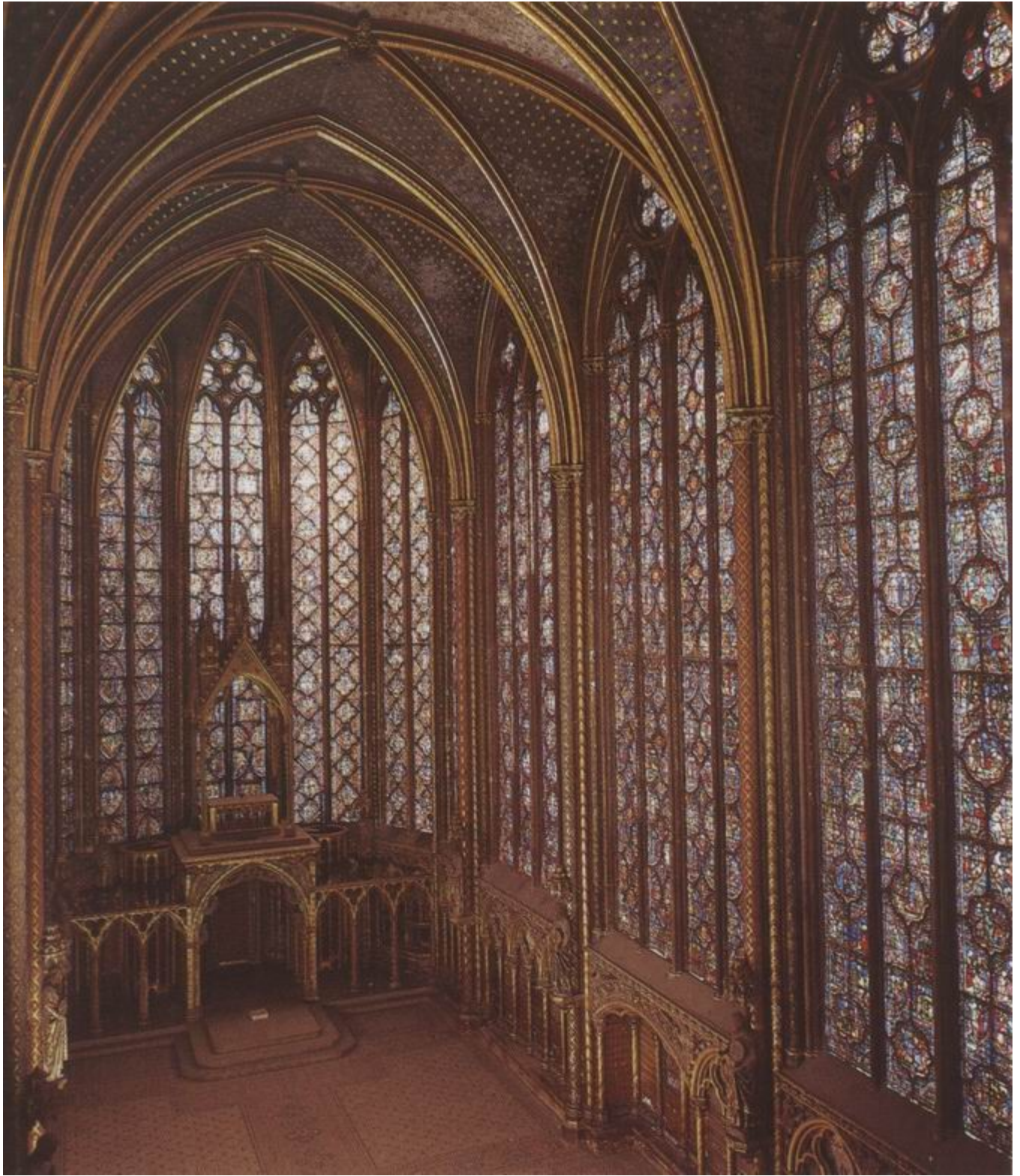
122. Catedrala Notre-Dame din Paris, 1163-1250, vedere aeriană care evidențiază forma în cruce a clădirii și arcele butante

Totuși, ar fi o greșeală să considerăm aceste biserici un fel de tur de forță al inginerilor. Arhitecții se preocupau să facă sensibilă și emoționantă îndrăzneala planurilor lor. Dacă privim un templu doric (ilustr. 50), sesizăm funcția șirului de coloane, și anume aceea de a purta greutatea antablamentului orizontal.



123. Robert de Luzarches, nava catedralei din Amiens, cca 1218-1247. Interior gotic

În interiorul unei catedrale gotice (ilustr. 123), înțelegem jocul complex al presiunilor și susținerilor care mențin bolta înaltă. Nu ziduri goale, nu stâlpi masivi. Interiorul pare făcut din mici coloane și nervuri întreșute; rețeaua lor acoperă bolta, coboară de-a lungul zidurilor și se pierde în stâlpi, ca niște nuiele reunite în mănunchi. Ferestrele comportă o armătură de linii împletite (ilustr. 124).



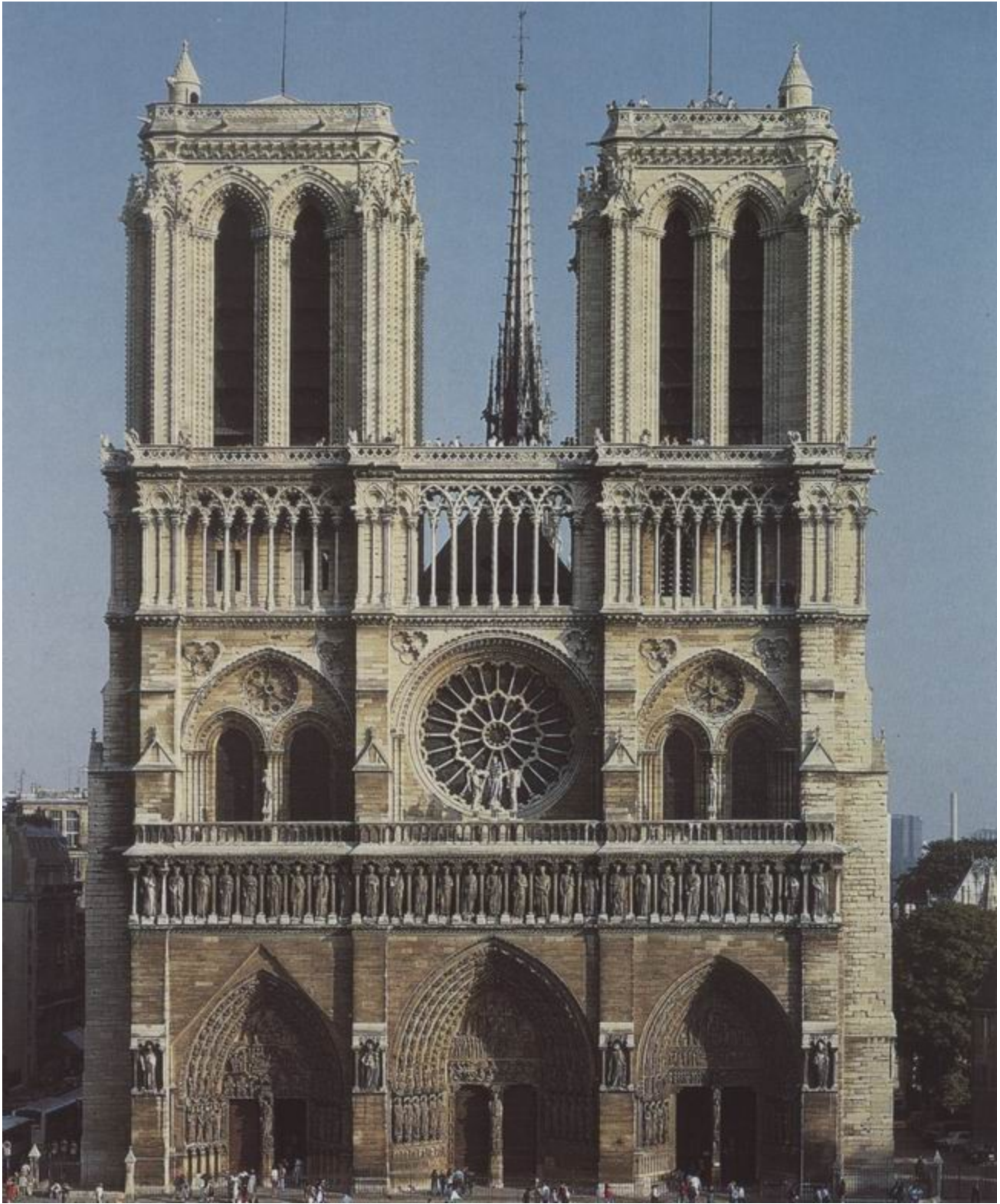
124. Sainte-Chapelle din Paris, 1248. Ferestre de biserică gotică

Cele mai multe dintre marile catedrale (biserici

episcopale: *cathedra* = tron episcopal) de la sfârșitul secolului al XII-lea și începutul secolului al XIII-lea au fost concepute la o scară atât de îndrăzneță și de măreață, încât putem afirma că puține au fost terminate după planurile inițiale. Totuși, și în pofida tuturor alterărilor suferite în cursul timpului, putem spune că e un lucru extraordinar să străbați navele imense, ale căror proporții fac neînsemnată statura umană. Este greu să ne imaginăm impresia pe care probabil că au făcut-o aceste monumente asupra oamenilor care nu cunoșteau decât greoaiele edificii romanice. Aceste ultime biserici, atât de robuste, de masive, puteau să fie într-un fel expresia Bisericii militante, care oferea refugiu contra atacurilor demonului. Noile catedrale deschideau credinciosului o cu totul altă lume. Predicile și imnurile îi vorbiseră despre Ierusalimul ceresc, cu porțile din perle, cu giuvaierurile neprețuite, străzile din aur pur și sticlă transparentă (*Apocalipsa XXI*). Viziunea se pogorâse pe pământ! Zidurile nu erau deloc reci și ostile. Erau făcute din vitralii strălucitoare ca pietrele prețioase. Stâlpii, nervurile, armăturile de ferestre aveau suprafețe aurite. Tot ce era pământesc, material sau spiritual apăsător, fusese înlăturat. Credinciosul, pierdut în contemplarea acestei frumuseți, se putea simți mai aproape de îndeplinirea idealului său de a accede la misterele unei împărății cerești.

Chiar văzute de departe, aceste catedrale splendide par să proslăvească gloria cerească. Fațada catedralei Notre-Dame din Paris ar putea fi considerată perfectă (ilustr. 125). Îmbinarea porticurilor și ferestrelor este

atât de clară, de simplă, decorul galeriei atât de grațios și de aerian, încât uităm de greutatea acelei mase de piatră și ansamblul pare că se ivește în fața noastră ca o viziune.



125. Catedrala Notre-Dame din Paris, 1163-1250. Catedrală gotică
Sculpturile care, precum o legiune cerească,

flanchează porticurile, dau aceeași impresie de delicatețe aeriană. În timp ce artistul care a realizat portalul romanic din Arles (ilustr. 116) a sculptat figurile ca pe niște stâlpi masivi încastrați în zidărie, maestrul care a executat portalul nordic al catedralei gotice din Chartres (ilustr. 126 și 127) a știut să dea viață tuturor personajelor.



126. Portalul transeptului nordic al catedralei din Chartres, 1194



Acestea par că întorc capul unul spre altul și draparea suplă a veșmintelor lasă să se ghicească trupul pe care îl acoperă. Fiecare este bine caracterizat și poate fi cu ușurință identificat de cel care cunoaște *Vechiul Testament*. Îl recunoaștem pe bătrânul Avraam, care își ține strâns lângă el fiul, pe Isaac, gata să-l sacrifice. Îl recunoaștem pe Moise, având în mână tablele legii, precum și coloana pe care se încolăcește șarpele de bronz, cel ce a vindecat poporul evreu. De cealaltă parte a lui Avraam, e Melchisedec, regele din Salem, despre care *Biblia* ne spune (*Geneza* XIV, 18) că „era preot al lui Dumnezeu Preaînalt” și că „a adus pâine și vin” pentru a-l primi pe Avraam după o bătălie victorioasă. De aceea, teologia medievală îl considera o prefigurare a preotului cu sfintele taine; de aceea poartă ca atribut un potir și o cădelniță. Aproape toate statuile care populează portalurile marilor catedrale sunt astfel în mod clar marcate cu o emblemă, permițând credinciosului să le identifice și să mediteze la mesajul lor. Luate împreună, ele formează un fel de corpus al învățăturii Bisericii, la fel ca lucrările care constituie subiectul capitolului precedent. Dar ne dăm seama că sculptorul gotic era însuflețit de un spirit nou. Pentru el, aceste statui nu sunt doar simboluri sacre având misiunea să amintească Adevărul; fiecare dintre ele este în același timp o imagine individualizată, diferită de vecinele ei prin atitudine și prin tipologie, dominată de o

demnitate aparte.

Catedrala din Chartres păstrează, în cea mai mare parte, amprenta sfârșitului secolului al XII-lea. Începând din 1200, o mulțime de noi și splendide catedrale au fost construite în Franța și în țările vecine: Anglia, Spania și Germania renană. Mulți artiști, lucrând pe aceste noi șantiere, învățaseră meseria colaborând la construirea primelor mari edificii de acest fel, dar fiecare se străduia să adauge ceva nou realizărilor celorlalți.



128. Portalul transeptului sudic al catedralei din Strasbourg, cca 1230



129. *Adormirea Maicii Domnului* detaliu al portalului sudic al catedralei din Strasbourg

Ilustrația 129, detaliu al unui portal al catedralei din Strasbourg (ilustr. 128), operă gotică de la începutul secolului al XIII-lea, arată foarte bine în ce spirit nou lucrau acești sculptori. Basorelieful reprezintă *Adormirea Maicii Domnului*. Cei doisprezece apostoli se află în jurul patului, Maria Magdalena stă în genunchi în prim-plan în centru, Hristos primește în brațe sufletul mamei sale. Se vede bine că artistul dorea să păstreze ceva din simetria solemnă ce caracteriza epoca precedentă. Ne putem imagina că a început prin a schița grupul dispunând

capetele apostolilor de-a lungul arcadei, pe cei doi apostoli înclinați la capătul și la picioarele patului, pentru echilibrare, și imaginea lui Hristos formând centrul. Dar un aranjament pur simetric, așa cum îl urmărea artistul din secolul al XII-lea (ilustr. 120), nu-l mai mulțumea pe maestrul gotic. Era clar că voia să insuflă viață figurilor sale. Citim durerea pe chipurile frumoase ale apostolilor cu sprâncenele ridicate și privirea profundă. Trei dintre ei își duc mâna la față, făcând astfel un gest tradițional de tristețe. Maria Magdalena este și mai expresivă: abătută în fața patului, își frânge mâinile, iar artistul a reușit un contrast extraordinar între chipul ei încordat și seninătatea fericită a Fecioarei. Veșmintele nu mai sunt acele învelișuri pur ornamentale din operele Evului Mediu timpuriu. Artiștii gotici urmăreau, în această privință, să folosească artificii antice ajunse până la ei. Poate că învățaseră câte ceva de la statuile păgâne, de la mormintele romane sau arcurile de triumf, multe accesibile în Franța. Au regăsit arta pierdută a Antichității: abilitatea de a lăsa să transpară structura corpului sub cutele veșmântului. Vedem că artistul era mândru de felul în care stăpânea această tehnică dificilă. Felul în care mâinile și picioarele Maicii Domnului, precum și mâinile lui Hristos se văd sub veșminte arată foarte bine că acești sculptori gotici nu mai erau interesați doar de tema reprezentată, ci și de felul în care era reprezentată. Ca în marele secol al înfloririi artei grecești, artiștii priveau natura nu ca s-o copieze, ci ca să învețe de la ea cum să facă un chip să arate

convingător. Dar există o diferență profundă între arta greacă și arta gotică, între templu și catedrală. Artiștii greci din secolul al V-lea urmăreau, înainte de orice, imaginea unui corp frumos. Procedeele și artificiile lor erau pentru artistul gotic doar mijloace, scopul rămânând istorisirea unui episod sacru în mod emoționant și convingător. Și nu-l istorisea pentru frumusețea povestirii, ci pentru mesajul lui, pentru îmbărbătarea și instruirea pe care le putea aduce credinciosului. Artistul acorda mult mai multă importanță atitudinii lui Hristos în fața maicii sale muribunde decât unei redări savante a mușchilor.

În cursul secolului al XIII-lea, unii artiști au mers și mai departe în eforturile lor pentru „însuflețirea” pietrei. Sculptorul care a primit sarcina să-i reprezinte pe ctitorii catedralei din Naumburg, Germania, construită pe la anul 1260, ne dă impresia că a sculptat adevărate portrete de cavaleri din timpul lui (ilustr. 130).



130. *Eckhardt și Utah*, cca 1260, seria „ctitorilor” catedralei din Naumburg

Totuși, nu putea să fie așa, deoarece acești ctitori muriseră de mult timp și pentru artist erau doar niște simple nume. Însă aceste statui de bărbați și femei par gata să coboare de pe pedestal și să se alăture cavalerilor curajoși și doamnelor grațioase, ale căror fapte de vitejie și suferințe umplu paginile cărților noastre de istorie.

Lucrările destinate catedralelor erau principalele sarcini ale sculptorilor din secolul al XIII-lea. Iar pictorii împodobeau cu miniaturi manuscrisele. Spiritul acestor miniaturi este foarte diferit de cel al miniaturilor din perioada anterioară. Dacă vom compara Buna Vestire din secolul al XII-lea, pe care o reprezintă ilustrația 119, cu o pagină dintr-o psaltire din secolul al XIII-lea (ilustr. 131), vom sesiza amploarea acestei evoluții.



Această pagină reprezintă „Punerea în mormânt”. Prin subiect și spirit, ea amintește de basorelieful catedralei din Strasbourg (ilustr. 129). Sesizăm din nou importanța pe care o acordă artistul exprimării sentimentelor personajelor sale. Fecioara se apleacă peste trupul neînsuflețit al lui Hristos și îl îmbrățișează, în timp ce Sfântul Ioan își frânge îndurerat mâinile. Ca și în basorelief, artistul s-a străduit să nu se îndepărteze de o compoziție echilibrată: în colțurile de sus se văd, simetric, doi îngeri ieșind din nori și agitând cădelnițe; la fel, alte persoane purtând niște pălării ciudate ascuțite – precum cele purtate de evrei în Evul Mediu – susțin corpul lui Hristos. Este evident că artistul s-a străduit înainte de orice să redea sentimentele puternice trăite de aceste personaje și că ținea la o compoziție echilibrată. Era prea puțin preocupat să reprezinte o scenă reală. Îi era indiferent faptul că personajele din prim-plan erau mult mai mici decât Fecioara și Sfântul Ioan. Nu ne dă nicio indicație despre locul unde se desfășoară scena, dar, așa cum apare, acțiunea e foarte clară. Deși artistul nu a încercat să imite natura, cunoașterea corpului uman este mult superioară celei a unui miniaturist din secolul al XII-lea. Artiștii din secolul al XIII-lea nu se mulțumeau doar să repete modelele oferite de culegerile de motive, adaptându-le subiectului lor. Respectând reprezentarea tradițională a fiecărui episod, ambiția

lor era s-o facă mai naturală și mai emoționantă. În secolul al XIII-lea, artiștii au început să se lipsească de modelele tradiționale, ca să aleagă mai liber ce anume voiau să reprezinte. Abia dacă putem înțelege astăzi ce a însemnat asta. Pentru noi, un artist e oarecum un om înarmat cu un carnet de schițe, desenând după natură și alegându-și subiectul în deplină libertate. Totuși, știm că formarea și educarea unui artist medieval erau cu totul diferite. Începea prin a fi ucenic în atelierul unui maestru, unde nu avea decât să urmeze instrucțiunile în executarea unor părți secundare ale unei lucrări. Treptat, învăța să reprezinte, de exemplu, un apostol sau pe Sfânta Fecioară. Învăța să copieze din cărți vechi episoade sacre, să introducă variante, să le adapteze diferitelor încadrări. În final, experiența îi permitea să reprezinte o scenă pentru care nu avea niciun model. Dar, de-a lungul întregii sale cariere, nu avea niciodată în vedere noțiunea de schiță după natură. Chiar dacă trebuia să reprezinte o anumită persoană, episcop sau rege în viață, el nu urmărea ceea ce numim o asemănare. Portretul, așa cum îl concepem noi, nu exista în Evul Mediu. Munca artistului consta în a desena o figură convențională, adăugând însemne: coroană și sceptru pentru un rege, cârja și mitra pentru un episcop. Eventual, dedesubt era scris numele, ca să se evite orice greșală. E posibil să ni se pară ciudat că artiștii, în stare să realizeze sculpturi atât de vii precum cele de la Naumburg (ilustr. 130), au considerat dificil să execute un portret adevărat. Dar le era străină chiar și ideea de a

pune un model să le pozeze pentru a-i reproduce trăsăturile. Lucrul este cu atât mai remarcabil, cu cât, în unele ocazii, artiștii din secolul al XIII-lea desenaseră după natură. Aceasta se întâmpla atunci când modelul tradițional lipsea. Ilustrația 132 reproduce una dintre aceste excepții.



132. Matthew Paris, *Un elefant și cornacul lui*, cca 1255, desen dintr-un manuscris. Cambridge, Parker Library, Corpus Christi College

Este vorba de imaginea unui elefant desenată, pe la mijlocul secolului al XIII-lea, de miniaturistul englez Matthew Paris (mort în 1259). În 1255, acest elefant fusese trimis de Sfântul Ludovic regelui Angliei, Henric al III-lea, fiind primul văzut în această țară. Schițarea cornacului nu oferă un portret foarte

convingător, deși numele i-a fost indicat: Henricus de Fior. Lucrul cel mai interesant este că artistul a dorit să redea proporțiile corecte ale omului și animalului. Între picioarele elefantului se află un text în latină: „După mărimea omului reprezentat aici, vă puteți imagina mărimea animalului din această imagine”. Este adevărat că acest elefant ni se poate părea puțin cam ciudat, dar cred că el dovedește știința proporțiilor pe care o aveau artiștii medievali, cel puțin cei din secolul al XIII-lea. Chiar dacă țineau cont de ea foarte rar, nu o făceau din ignoranță, ci pentru că o considerau lipsită de importanță.

În cursul secolului al XIII-lea, epoca marilor catedrale, Franța era țara cea mai bogată și cea mai puternică din Europa. Universitatea din Paris era centrul intelectual al lumii occidentale. Concepția și metodele marilor constructori de catedrale franceze, atât de mult imitate în Germania și în Anglia, au găsit, la început, puțin ecou în Italia.

Abia în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIII-lea, un sculptor italian a început să studieze sculptura antică, după exemplul maestrilor francezi, ca să reprezinte natura cu mai multă veridicitate. Este vorba de Nicola Pisano, care a trăit în marele oraș maritim și comercial Pisa. Ilustrația 133 reproduce un basorelief al unui amvon terminat în 1260.



133. Nicola Pisano, *Buna Vestire, Fecioara cu pruncul și păstorii*, basorelief din marmură, amvonul baptisteriului din Pisa

La prima privire, nu-i deloc foarte ușor să deslușești subiectul, pentru că Pisano a respectat obiceiul medieval de a reprezenta mai multe scene în aceeași compoziție. Astfel, partea stângă a basoreliefului este ocupată de grupul Bunei Vestiri, iar centrul, de Nașterea lui Hristos. Fecioara e întinsă pe un pat, Sfântul Iosif stă jos într-un colț, în timp ce două servitoare scaldă copilul. Personajele par înghesuite de o turmă de oi care, în realitate, fac parte din al treilea subiect: închinarea păstorilor, reprezentată în

colțul din dreapta-sus, unde copilul apare încă o dată în iese. Chiar dacă ansamblul e puțin cam încărcat și confuz, sculptorul s-a străduit să confere fiecărui episod importanța lui și să dea viață detaliilor esențiale. Se vede bine plăcerea cu care a realizat unele detalii bine observate, precum capra care, în dreapta-jos, se scarpină cu copita între coarne, și înțelegem tot ce datora studiului sculpturii creștine antice (ilustr. 83) când privim felul în care au fost realizate veșmintele. Asemenea maestrului din Strasbourg, care lucrase cu o generație înainte, dar și a sculptorului din Naumburg, care probabil că avea cu aproximație vârsta lui, Nicola Pisano învățase de la arta veche să lase să transpară corpul sub veșminte și să reprezinte personaje nobile și veridice.

Pictorii italieni au fost și mai lenți decât sculptorii în adoptarea spiritului nou al măestrilor gotici. Unele orașe italiene, precum Veneția, se aflau în contact strâns cu Imperiul Bizantin, iar artiștii italieni căutau mai curând la Constantinopol decât la Paris exemple de inspirație (vezi ilustr. 8). În secolul al XIII-lea, unele biserici italiene încă erau decorate cu mozaicuri arhaice în „maniera grecească”.

S-ar fi putut crede că această fidelitate față de stilul conservator al Orientului va interzice orice schimbare și, în realitate, așa au stat lucrurile multă vreme. Dar, pe la sfârșitul secolului al XIII-lea, când a avut loc o revoluție, chiar soliditatea bazelor sale bizantine i-a permis artei italiene nu doar să rivalizeze cu acele capodopere ale sculptorilor nordici, ci și să revoluționeze, totodată, profund arta picturii.

Nu trebuie să uităm că a reproduce natura e mai ușor pentru un sculptor decât pentru un pictor. Sculptorul nu e nevoit să creeze iluzia profunzimii prin artificiile racursiului sau prin jocul luminii și umbrei. Statuile sale ocupă spațiu real și primesc lumină reală. Din acest motiv, sculptorii au ajuns în secolul al XIII-lea la o naturalețe pe care niciun pictor contemporan lor nu o putea atinge. De altfel, după cum am văzut, pictura, cel puțin în țările din Nord, renunțase să mai urmărească iluzia realității. Principiile sale de narațiune și de compoziție răspundeau altor scopuri.

În cele din urmă, arta bizantină a dat artei italiene puterea de a elimina într-o oarecare măsură granița care despărțea sculptura de pictură. În pofida rigidității, arta bizantină păstrase ceva din descoperirile pictorilor elenistici, în timp ce Occidentul le uitase aproape complet. Am amintit deja că, sub solemnitătea rigidă a unei picturi bizantine, precum cea pe care o reproduce ilustrația 88, se ascund multe trăsături moștenite de la elenism. Chipul este realizat prin umbre; tronul și taburetul dovedesc o cunoaștere sigură a perspectivei. Pornind de la astfel de baze, un artist de geniu, în stare să rupă farmecul conservatorismului bizantin, se putea aventura să redea în pictură statuile atât de vii ale sculptorilor gotici. Acest artist a fost florentinul Giotto di Bondone (cca 1267-1337).

Se consideră, în mod tradițional, că Giotto este un deschizător de drumuri în mai multe domenii. Italienii erau convinși că odată cu acest mare pictor a început

o perioadă artistică cu totul nouă. Vom vedea că, într-adevăr, chiar așa și este. Și totuși e util să nu uităm că, în realitatea istoriei, nu există capitole noi, că nimic nu începe de la zero și că nu-i știrbim cu nimic măreția lui Giotto dacă constatăm că procedeele sale datorează mult maestrilor bizantini și că toate compozițiile sale ne duc cu gândul la marii sculptori ai catedralelor din Nord.

Principalele opere ale lui Giotto sunt picturi murale sau fresce (numite astfel deoarece tehnica lor îl obligă pe pictor să lucreze atunci când tencuiala peretelui este încă umedă, încă proaspătă). Între 1302 și 1305, în Italia de Nord, la Padova, Giotto a zugrăvit pe pereții unei biserici mici o serie de picturi reprezentând scene din viața Fecioarei și a lui Hristos. Dedesubt, a reprezentat figuri simbolice ale virtuților și viciilor, așa cum apăreau uneori pe portalul catedralelor.



134. Giotto, *Credința*, cca 1305, detaliu de frescă din capela Santa Maria dell'Arena din Padova

Ilustrația 134 reproduce una dintre aceste figuri pictate de Giotto: *Credința*, o matroană care ține într-o mână crucea și în alta un sul scris de mână. De la prima privire, se vede înrudirea dintre această figură nobilă și lucrările sculptorilor gotici. Dar, de data aceasta, nu mai e vorba de o statuie. Pictorul a creat iluzia sculpturii în relief. Remarcăm racursiul brațelor, modelarea feței și a gâtului, umbrele adânci care marchează cutele veșmântului suplu. Nu se mai făcuse așa ceva de o mie de ani. Giotto a regăsit arta de a crea, pe o suprafață plană, iluzia profunzimii.

Dar pentru Giotto nu era vorba de un simplu artificiu de virtuozitate. Artistul putea astfel să modifice însăși concepția artei picturale. Renunțând la orice scriitură convențională, acum era în stare să creeze iluzia, ca și cum episodul sacru se derula cu adevărat în fața noastră. Nu mai era suficientă inspirarea din versiunile anterioare ale aceleiași scene pentru a renova modele consacrate. Urma mai curând sfaturile călugărilor predicatori, care îndemneau credincioșii să-și imagineze scenele, când citeau *Biblia* sau legendele sfinților, așa cum trebuie să fi arătat: de exemplu, fuga în Egipt a unei familii de dulgher sau răstignirea Domnului nostru. Giotto se întreba permanent: cum ar sta un om, cum ar acționa un om, ce gest ar face un om care ar lua cu adevărat parte la un astfel de eveniment și, mai ales, cum ar vedea ochiul nostru o anumită atitudine sau un

anumit gest?

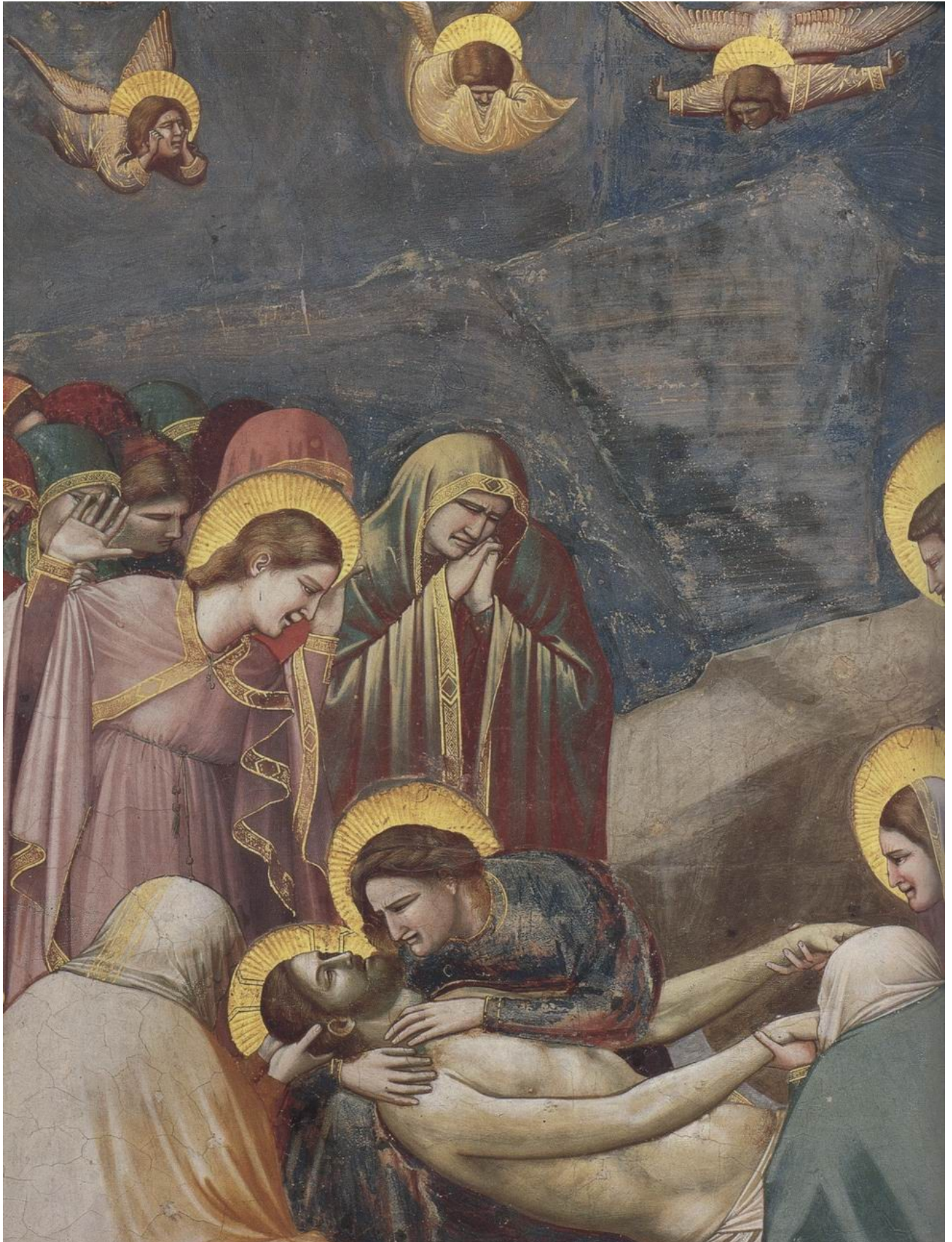
Putem să evaluăm amploarea acestei revoluții dacă vom compara una dintre frescele de la Padova (ilustr. 135) cu aceeași temă tratată de un miniaturist din secolul al XIII-lea (ilustr. 131).



135. Giotto, *Jeluirea morții lui Hristos*, cca 1305, frescă din capela Santa Maria dell'Arena, Padova

Ambele opere ne-o arată pe Fecioară plângându-și

fiul, îmbrățișându-i pentru ultima dată corpul fără viață. Miniaturistul nu urmărea să reprezinte o scenă reală, el făcea să varieze mărimea personajelor ca să le insereze cât mai bine în foaia lui: dacă încercăm să ne reprezentăm spațiul care desparte figurile din prim-plan de Sfântul Ioan, spațiu ocupat de Fecioară și corpul lui Hristos, vedem imediat cum totul este înghesuit și înțelegem cât de puțin a fost preocupat artistul de profunzime. Aceeași indiferență față de spațiu l-a făcut și pe Nicola Pisano să prezinte mai multe episoade într-o singură compoziție. Atitudinea lui Giotto este total diferită. Pictura e pentru el altceva decât un simplu substitut al scrierii. Avem impresia că suntem martorii evenimentului, ca în fața unei scene de teatru. E de ajuns să comparăm gestul convențional care, în miniatură, exprimă durerea Sfântului Ioan, cu atitudinea pasionată a aceluiași personaj, care, la Giotto, se apleacă spre Hristos, cu brațele mult depărtate. Dacă încercăm să ne reprezentăm distanța care îl desparte pe Sfântul Ioan de figurile așezate din prim-plan, simțim că există spațiu între ele și că fiecare personaj ar putea să se miște acolo. Figurile din prim-plan ne fac să ne dăm seama că totul e nou în arta lui Giotto. Am văzut cum arta creștină primitivă preluase vechea concepție orientală conform căreia, pentru claritatea subiectului, fiecare figură trebuie să fie arătată în întregime. Giotto renunță însă la aceste idei simpliste. Ne arată cu atâta veridicitate cum fiecare personaj își manifestă tristețea, încât percepem foarte bine și durerea celor cărora nici măcar nu le vedem fața.



136. Giotto, *Jeluirea morții lui Hristos*, detaliu

Giotto s-a bucurat de un mare renume. Florentinii erau mândri de capodoperele sale. Chiar viața lui a devenit subiect de interes și s-au răspândit o mulțime de relatări despre abilitatea și inteligența sa. Și acest lucru este ceva nou, pentru că nimic asemănător nu se întâmplase în secolele precedente. Evident, unii maestri se bucuraseră de stima generală, faima lor purtându-i de la o mănăstire la alta, de la o episcopie la alta. Dar, în general, nu se vedea interesul păstrării numelui lor pentru posteritate. Erau văzuți la fel cum e astăzi un bun artizan. Nici artiștii nu țineau foarte mult să câștige glorie sau notorietate și nu-și semnau aproape niciodată operele. Nu ne putem îndoi că erau apreciați de contemporani, dar numele lor intra în umbră datorită marelui renume al catedralei pentru care lucrau. Giotto deschide, și din acest punct de vedere, un capitol nou în istoria artei. De acum înainte, în Italia mai întâi, apoi și în alte părți, istoria artei se va confunda cu istoria marilor artiști.



Matthew Paris, *Regele și arhitectul său (cu rigla și compasul)* vizitând locul de construcție a unei catedrale, cca 1240-1250. Face parte dintr-o cronică manuscrisă de la mănăstirea Sfântul Alban.
Dublin, Trinity College

11. CURTENI ȘI BURGHEZI

Secolul al XIV-lea

Secolul al XIII-lea a fost secolul marilor catedrale, acele monumente unde fiecare artă avea de jucat rolul ei. Ridicarea acestor construcții imense a continuat și în cursul secolului al XIV-lea și chiar și după el, dar ele n-au mai constituit principalul focar al activității artistice. Nu trebuie să uităm că, în toată această perioadă, fața lumii se schimbase foarte mult. La mijlocul secolului al XII-lea, în timp ce se cristaliza stilul gotic, Europa era încă un continent cu o populație agricolă destul de răsfirată, unde mănăstirile și castelele rămăneau principalele centre de putere și de cunoaștere. Dorința marilor episcopii de a avea fiecare catedrala ei a constituit primul simptom de orgoliu al orașelor. Dar, o sută cincizeci de ani mai târziu, aceste orașe deveniseră centre comerciale cu o activitate intensă, iar burghezii aveau tendința să fie din ce în ce mai independenți de puterea Bisericii și de seniorii feudali. Nici nobilimea nu mai trăia în izolarea severă a conacelor fortificate, ci se instalase în orașe, atrasă de lux și de confort, având posibilitatea să-și arate bogățiile la curțile princiare. Putem să ne facem o idee destul de precisă despre cum era viața în secolul al XIV-lea rememorându-ne operele lui Chaucer, cu toți cavalerii, gentilomii, călugării și artizanii lor. Nu mai

era lumea cruciadelor, cu vestiții cavaleri-model, așa cum îi evocăm privindu-i pe fondatorii catedralei din Naumburg (ilustr. 130). Adevărul este că nu e bine să generalizăm, ba chiar e periculos, atunci când e vorba de o epocă sau de un stil, pentru că există întotdeauna excepții și exemple care să contrazică astfel de generalități. Dar, după exprimarea acestei rezerve, putem spune că secolul al XIV-lea avea o înclinație mult mai mare spre rafinament decât spre grandoare.

Arhitectura ilustrează această tendință. În Anglia distingem stilul gotic timpuriu (*Early English*) al primelor catedrale și stilul evoluat, cunoscut sub numele de „stilul decorat”. Această denumire exprimă singură evoluția gustului. Constructorii din secolul al XIV-lea nu se mai mulțumeau cu profilurile sobre și maiestuoase ale catedralelor anterioare. Le plăcea să-și manifeste măiestria printr-o decorație bogată și complicată. Fațada catedralei din Exeter este un exemplu tipic al acestui stil (ilustr. 137).



137. Fațada vestică a catedralei din Exeter, cca 1350-1400, stilul „decorat”

Construirea de biserici nu mai era sarcina principală a arhitecților. Orașele tot mai mari și prospere aveau nevoie de edificii civile: primării, palate comunale, colegii, reședințe particulare, poduri și porți. Palatul Dogilor din Veneția constituie unul dintre exemplele cele mai celebre și mai tipice pentru

această arhitectură (ilustr. 138).



138. Palatul Dogilor din Veneția, început în 1309

Început în secolul al XIV-lea, când puterea și prosperitatea orașului atinseseră apogeul, el arată că această evoluție a stilului gotic spre o ornamentație mai bogată nu trecea în uitare simțul adevăratei măreții.

Nu trebuie să căutăm operele cele mai reprezentative ale sculpturii din secolul al XIV-lea printre nenumăratele statui din piatră care împodobeau bisericile, ci mai curând printre operele de dimensiuni mai reduse, din fildeș sau metal prețios, în care excelau atunci artizanii. Ilustrația 139 arată o statueta din argint aurit, reprezentând-o pe Fecioară, creația unui orfevru francez, executată în 1339.



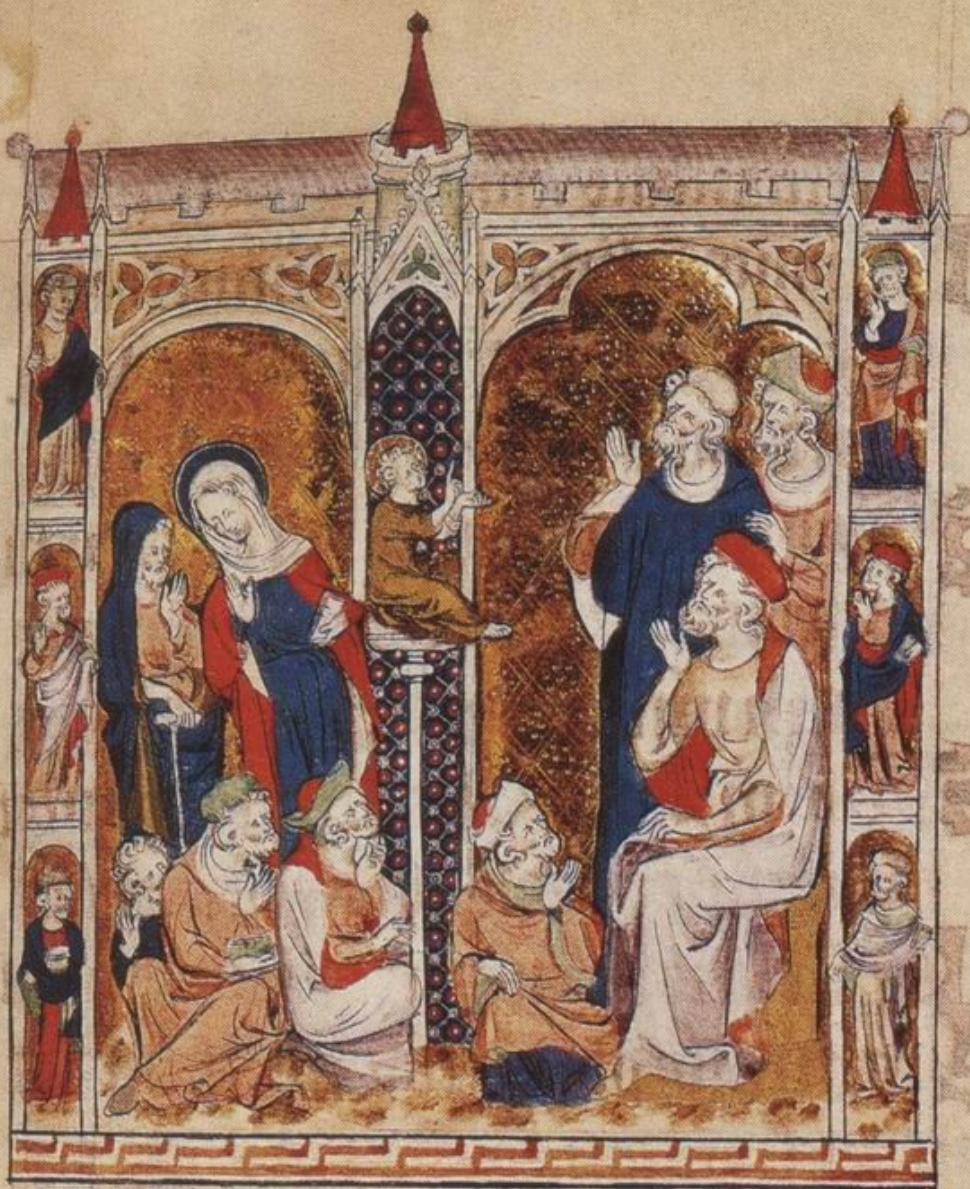
139. *Fecioara și pruncul*, cca 1324-1339, statuie din argint aurit și email, cu pietre prețioase, h. 69 cm. Dăruită de Jeanne d'Évreux în 1339. Paris, Muzeul Luvru

Operele de acest gen nu erau destinate venerației

publice, ci mai curând unor capele particulare și pentru rugăciunea individuală. Ele nu urmăreau, ca statuile din marile catedrale, să proclame din înalt un adevăr solemn, ci să trezească tandrețea și iubirea. Artistul parizian îl vedea pe Hristos ca pe un copil viu, ale cărui mâini mângâie fața mamei. Sculptorul s-a străduit să evite orice impresie de rigiditate. De aceea, a conferit statuii sale o atitudine care scoate în evidență șoldul: Fecioara își sprijină mâna în șold ca să-l țină mai bine pe copil și își înclină capul spre el. Întreg corpul se ondulează ușor, amintind într-un fel litera S. Această poziție s-a bucurat de multă apreciere în rândul artiștilor gotici ai timpului. De altfel, probabil că autorul acestei statuete nu a inventat nici atitudinea Fecioarei, nici motivul copilului jucându-se. Aportul personal constă în finisarea fiecărui detaliu, în frumusețea mâinilor, în pliurile delicate ale brațelor copilului, în modelarea minunată a argintului aurit și a emailului și, în sfârșit și mai ales, în rigoarea proporțiilor: un cap mic și grațios și un corp zvelt. În aceste lucrări ale marilor artiști gotici, nimic nu este lăsat la voia întâmplării. Unele detalii, precum veșmântul care cade peste brațul drept, arată cu câtă grijă a știut artistul să elaboreze o operă cu linii pline de grație și de armonie. Dacă, într-un muzeu, trecem prin fața unei sculpturi de acest gen cu o privire distrată, nu o vom putea aprecia la justa ei valoare. Aceste lucrări au fost concepute pentru cunoscători și păstrate cu mare grijă ca obiecte de venerat.

Pasiunea pictorilor din secolul al XIV-lea pentru

detaliul delicat și elegant apare clar în manuscrisele împodobite cu ilustrații, cum ar fi psaltirea engleză numită *Psaltirea Reginei Mary*.



sūt ī iniquitatibz: non est qui fa
ciat bonum

Deus de celo p̄spexit super filios ho
minū: ut uideat si est intelligens



140. *Hristos la Templu; o vânătoare cu șoimi*, cca 1310, pagină din *Psaltirea Reginei Mary*. Londra, British Library

Ilustrația 140 ni-l arată pe Hristos la Templu, dând replica învățaților teologi. Isus a fost înfățișat pe un taburet înalt, explicându-le un aspect al doctrinei și făcând gestul tradițional folosit de artiștii medievali ca să-l caracterizeze pe maestrul care instruiește. Învățații evrei ridică mâinile într-o atitudine de teamă și uimire, iar părinții lui Hristos, care asistă la scenă, se privesc cu surprindere. Modul de a prezenta episodul este încă foarte ireal. Este evident că artistul nu auzise despre descoperirile lui Giotto, că nu știa cum trebuie compusă o scenă ca s-o însuflețească. Hristos, care, conform *Bibliei*, avea atunci doisprezece ani, e foarte mic față de ceilalți oameni adulți. Pe de altă parte, artistul nu a făcut nicio încercare ca să ne sugereze spațiul care desparte diferitele figuri. Fețele sunt desenate într-un mod aproape uniform: sprâncenele arcuite, colțurile gurii trase în jos, părul și barba ondulate. Cu atât mai surprinzător este să vezi, în partea de jos a aceleiași pagini, o scenă adăugată care nu are nicio legătură cu textul biblic. Este un subiect luat din viața cotidiană a epocii: vânătoria cu șoimi. Spre marea plăcere a bărbatului și femeilor călare și a băiatului care merge înaintea lor, șoimul a prins o rață sălbatică, în timp ce suratele ei își iau zborul. Poate că artistul nu s-a întrebat, când a pictat scena de sus, cum sunt, în realitate, băieții de doisprezece ani, dar, în privința celeilalte scene, cu siguranță că a văzut cu ochii lui

șoimi adevărați și rațe adevărate. Este posibil ca respectul lui față de textul biblic să fi fost prea mare ca să se gândească să introducă ceva din viața reală. A preferat să nu amestece cele două atitudini: pe de o parte, povestirea simplificată și simbolică, cu gesturile ușor de înțeles, fără niciun detaliu inutil, și, pe de altă parte, într-o margine, o scenă reală, evocând viața contemporană lui. Aceste două elemente – narațiunea plină de grație și observația fidelă – se vor amesteca treptat abia în cursul secolului al XIV-lea.

În Italia, îndeosebi la Florența, arta lui Giotto schimbase concepția asupra picturii. Vechea manieră bizantină a părut brusc rigidă și demodată. Totuși, nu trebuie să ne imaginăm arta italiană separată brusc de restul Europei. Dimpotrivă, ideile lui Giotto s-au răspândit treptat și în țările situate la nord de Alpi, în timp ce concepțiile pictorilor gotici îi influențau și ele pe măestrii meridionali. Gustul și moda pictorilor din Nord au lăsat o urmă profundă mai ales la Siena, alt oraș toscan și mare rival al Florenței. Pictorii sienezi nu rupseseră legătura cu tradiția bizantină la fel de brusc și de radical precum Giotto. Duccio (cca 1255/1260 – cca 1315/1318), cel mai mare pictor sienez, aproape contemporan cu Giotto, departe de a nu mai lua în seamă vechile forme ale artei bizantine, a încercat, și cu succes, să le insufle o nouă viață. Tabloul de altar reprodus de ilustrația 141 este opera a doi măestri din școala lui, Simone Martini (1285?-1344) și Filippo Memmi (m. 1347?).



141. Simone Martini și Filippo Memmi, *Buna Vestire*, 1333, tempera pe lemn. Detaliu al unui retablu al catedralei din Siena. Florența, Galleria degli Uffizi

Această pictură arată în ce măsură arta sieneză s-a impregnat de atmosfera generală și de idealurile secolului al XIV-lea. Este vorba de o Bună Vestire.

Îngerul Gabriel coboară din cer s-o salute pe Fecioară, și putem citi cuvintele care ies din gura lui: *Ave Maria, gratia plena*. În mâna stângă, îngerul ține o ramură de măslin, simbolul păcii, și ridică mâna dreaptă ca și cum ar urma să vorbească. Fecioara și-a întrerupt lectura. Nu se aștepta la apariția îngerului. Se trage înapoi cu o mișcare umilă și temătoare totodată, privindu-l pe mesagerul ceresc. Între cele două personaje, o vază cu crini albi simbolizează virginitatea, și, sus de tot, în vârful arcului frânt, se zărește porumbelul, emblema Sfântului Duh, înconjurat de heruvimi înaripați. Autorii acestei picturi împărtășeau gustul artiștilor francezi pentru expresia lirică. Curbele veșmintelor suple, grația subtilă a corpurilor zvelte constituiau pentru ei o delectare. Și, într-adevăr, această pictură seamănă cu o lucrare prețioasă de orfevrărie, cu figurile care se detașează pe un fond auriu și ritmul delicat al compoziției savante. Nu putem să nu admirăm măiestria cu care figurile se înscriu în forma complicată a panoului: aripile îngerului încadrate de arcul frânt din stânga și figura Fecioarei, care se trage la adăpostul arcului din dreapta, în timp ce golul dintre figuri este umplut de crini și de porumbelul care planează deasupra. Tradiția medievală îi învățase pe acești pictori arta de a îmbina figurile într-un motiv compus. Am avut deja ocazia să admirăm felul în care artiștii medievali știau să combine simbolurile istoriei sfinte în vederea obținerii unei compoziții satisfăcătoare. Dar știm că nu reușeau acest lucru decât prin ignorarea formei și

a proporțiilor exacte a lucrurilor și prin absența oricărei reprezentări veridice a spațiului. Însă artiștii sienezi nu mai procedau în acest fel. Figurile lor, cu ochii oblici și gurile arcuite, ar putea să ni se pară puțin bizare. Dar este de ajuns să privim unele detalii ca să înțelegem că experiențele lui Giotto nu au fost pierdute pentru ei. O vază adevărată este așezată pe o podea adevărată și știm exact unde este așezată în raport cu personajele. Jilțul Fecioarei este unul adevărat și exprimă ideea de profunzime. Cartea din mână nu e simbolul unei cărți, ci o carte adevărată, peste care cade corect lumina, cu umbră între pagini, iar artistul probabil că a pictat-o având în față drept model o carte de rugăciuni.

Giotto a fost contemporan cu marele poet florentin Dante, care l-a menționat în *Divina Comedie*. Simone Martini era prieten cu Petrarca, cel mai mare poet italian din generația următoare. Astăzi, gloria lui Petrarca se bazează în primul rând pe seria de sonete amoroase scrise pentru Laura. Știm din ele că Simone Martini pictase un portret al Laurei foarte prețuit de Petrarca. Acest fapt este destul de remarcabil, dacă ne amintim că portretul, așa cum îl înțelegem noi, nu exista în Evul Mediu. După cum am văzut, artiștii se mulțumeau atunci să scrie sub o figură convențională – masculină sau feminină – numele persoanei pe care se considera că o reprezintă. Din păcate, acest portret al Laurei nu a ajuns până la noi și nu putem ști cât de mult semăna cu modelul. Dar știm că Simone Martini și alți pictori din secolul al XIV-lea au făcut portrete după natură și că atunci se situează începutul

evoluției acestei arte. Poate că observarea naturii și înclinația spre detaliu, care se manifestă la Simone Martini, au o legătură cu acest fapt, pentru că artiștii din întreaga Europă au avut posibilitatea să tragă învățăminte din opera lui. Ca și Petrarca, Simone Martini a petrecut mulți ani la curtea papilor, care, în acel timp, nu se afla la Roma, ci la Avignon. Franța era centrul Europei; ideile și stilurile franceze exercitau peste tot o mare influență. Germania era guvernată de o familie originară din Luxemburg, care își avea reședința la Praga. Din această perioadă (între 1379 și 1386) datează o serie de busturi celebre, aflate la catedrala din Praga. Sunt efigiile binefăcătorilor bisericii, asemănătoare în această privință cu statuile de la Naumburg (ilustr. 130). Dar, de data aceasta, nu mai există nicio îndoială că e vorba de portrete adevărate. Seria cuprinde busturile unor contemporani și, în mod deosebit, chiar și pe cel al sculptorului, Peter Parler cel Tânăr (1330-1399), bust care probabil că este primul autoportret adevărat pe care îl cunoaștem (ilustr. 142).



142. Peter Parler cel Tânăr, *Autoportret*, 1379-1386 Catedrala din Praga

Boemia reprezintă unul dintre principalele centre de difuzare a acestei influențe italo-franceze, care a ajuns până în Anglia, unde Richard al II-lea s-a căsătorit cu Anna de Boemia. Anglia făcea comerț cu ducatul Burgundiei. În realitate, Europa – cel puțin Europa Bisericii Catolice – forma încă un tot. Artiștii și ideile treceau de la un centru la altul și nimeni nu se gândea să ignore o experiență pentru că era

„străină”. Stilul născut din aceste schimburi reciproce de pe la sfârșitul secolului al XIV-lea este cunoscut în istorie sub numele de „stilul internațional”. Una dintre capodoperele sale a fost pictată pentru un rege al Angliei de către un artist care poate că era francez: este vorba de dipticul Wilton (ilustr. 143).



143. *Sfântul Ioan Botezătorul, Eduard Confesorul și Sfântul Edmond cerându-i pruncului Isus să-l ocrotească pe Richard al II-lea* (dipticul Wilton), cca 1395, tempera pe lemn, 47,5 x 29,2 cm fiecare panou.
Londra, National Gallery

Acesta ne interesează din mai multe puncte de vedere. Și el reproduce trăsăturile unui personaj istoric real, și este vorba chiar de nefericitul soț al

Annei de Boemia, regele Richard al II-lea. Acesta este reprezentat rugându-se în genunchi, în timp ce Sfântul Ioan Botezătorul și doi sfinți ocrotitori ai familiei regale îl recomandă Sfintei Fecioare, care stă în picioare pe pajiștea plină de flori a raiului, înconjurată de îngeri de o frumusețe radioasă, purtând toți însemnul regelui, cerbul alb cu coarne aurii. Pruncul Isus se apleacă în față, vrând parcă să-l binecuvânteze sau să-l primească pe rege și să-i spună că rugăciunile lui au fost ascultate. Poate că ceva din vechea concepție magică asupra imaginilor încă se mai păstrează în tradiția portretelor „donatorilor”, dovadă a tenacității credințelor. Poate că donatorul, în viața lui agitată, unde rolul lui nu era întotdeauna cel al unui sfânt, se simțea mai liniștit la gândul că ceva din el se afla într-o capelă liniștită – că efigia sa zugrăvită de un artist priceput se află în compania veșnică a sfinților și îngerilor, cufundată într-o rugă neîntreruptă.

Se vede clar legătura dintre dipticul Wilton și lucrările pe care le-am examinat; acesta dezvăluie, ca și ele, înclinația spre liniile frumoase, motivele delicate și prețioase. Felul în care Fecioara ține piciorul pruncului, gesturile îngerilor cu mâini delicate ne amintesc figuri deja văzute. Încă o dată, artistul își demonstrează abilitatea de a folosi racursiul – mai ales în atitudinea îngerului care stă în genunchi, în stânga panoului – și folosește studii după natură: de exemplu, florile din paradis.

Când pictau lumea din jurul lor, artiștii care foloseau stilul internațional puneau în aplicare

aceeași capacitate de observație și același gust pentru lucrurile frumoase și rafinate. În Evul Mediu era un lucru obișnuit ilustrarea calendarelor cu reprezentări ale lucrărilor din fiecare lună: însămânțat, vânat, seceriș.



144. Paul și Jean de Limbourg, *Luna mai*, cca 1410. Pagină din *Très Riches Heures du duc de Berry*. Chantilly, Muzeul Condé

Un calendar, anexat unei cărți de rugăciuni pe care un bogat duce de Burgundia o comandase fraților Limbourg (ilustr. 144), ne permite să constatăm câtă vioiciune și exactitate câștigaseră scenele din viața reală în comparație cu *Psaltirea Reginei Mary* (ilustr. 140). Miniatura reprodusă reprezintă petrecerile de primăvară de la Curte. Personaje cu haine în culori vii, purtând cununi din frunze și flori, călăresc prin pădure. Se vede bine că pictorul a observat cu plăcere doamnele frumoase și elegante, și a reprezentat în pânza lui toată această cavalcadă strălucitoare. Încă o dată, ne gândim la povestitorii vremii. Ca și ei, artistul nostru s-a străduit să caracterizeze diferitele tipuri și a reușit atât de bine, încât aproape că ni se pare că auzim limbajul fiecăruia. O astfel de pictură a fost probabil executată cu ajutorul unei lupe și aproape că ar trebui privită în același fel. Artistul a ales atât de bine mulțimea de detalii cu care a umplut „foaia”, încât a reușit să dea, ca să spunem așa, iluzia unei scene din viața reală. Dar nu întru totul. Pentru că, atunci când remarcăm în ce fel a situat artistul scena, în fața unui fel de perdeă de copaci, dominată de turnurile unui mare castel, ne dăm seama că, de fapt, suntem departe de realitate. Această artă se deosebește așa de mult de expunerea simbolică a pictorilor anteriori, încât trebuie să facem un efort pentru a ne da seama că artistul nu reprezintă spațiul în care se mișcă figurile

sale și că, dacă obține iluzia vieții reale, acest lucru se datorează mai curând unei observații juste și minuțioase a detaliului. Copacii nu sunt copaci adevărați, pictați după natură, ci un șir de copaci simbolici, iar fețele sunt doar variante plăcute ale unei formule unice. Totuși, interesul pentru toată splendoarea veselă a vieții din jur arată foarte bine că ideile artistului despre pictură și scopurile sale nu mai erau deloc cele din Evul Mediu timpuriu. Treptat, centrul de greutate s-a deplasat; nu mai e vorba de reprezentarea unui episod din istoria sacră cu forță și maximum de claritate, ci de înfățișarea unei scene din viața reală cât mai fidel posibil. Am văzut deja că aceste două concepții nu sunt neapărat incompatibile. Cu siguranță că era posibilă punerea acestei științe noi despre natură în serviciul artei religioase: maeștrii din secolul al XIV-lea au făcut-o, iar după ei o vor face și alții. Dar, oricum ar fi, sarcina artistului se schimbase. Înainte, era de ajuns să învețe vechile rețete care permiteau reprezentarea principalelor figuri din istoria sfântă și adaptarea acestei științe la evoluția subiectelor. De acum înainte, meseria de artist va comporta o cu totul altă știință. El va trebui să știe să studieze natura și să aplice operelor sale rodul observațiilor. Acum apare folosirea carnetului pentru schițe de plante și animale, alese pentru frumusețea sau raritatea lor. Ceea ce cândva era o excepție (ilustr. 132) va deveni curând regulă. Un desen precum cel reprodus de ilustrația 145, opera lui Antonio Pisanello, artist originar din Italia de Nord (1397-1455?), executat la vreo douăzeci de ani după

miniatura fraților Limbourg, arată cum s-a ajuns la studierea cu afecțiune a unui animal surprins pe viu.



145. Antonio Pisanello, *O maimuță*, cca 1430, foaie dintr-un caiet de schițe, 20,6 x 21,7 cm Paris, Muzeul Luvru

Publicul va începe acum să judece opera de artă după abilitatea ei de a reproduce natura, după bogăția detaliilor seducătoare. Artiștii au vrut să meargă și mai departe. Noua lor dexteritate în reproducerea

unor detalii precum florile sau animalele nu le mai era de ajuns. Visau să exploreze legile opticii și să dobândească o cunoaștere a corpului uman destul de aprofundată ca să-l înfățișeze în tablourile și sculpturile lor așa cum făcuseră grecii. Din momentul în care cercetările lor au pornit în această direcție, arta medievală ajungea la capăt de drum. Începea perioada numită în mod obișnuit Renaștere.



Sculptor lucrând, cca 1340, marmură, h. 100 cm. Unul dintre basoreliefurile făcute de Andrea Pisano pentru campanila din Florența. Florența, Museo dell'Opera del Duomo

12. CUCERIREA REALITĂȚII

Începutul secolului al XV-lea

Ideea unei Renașteri, a unei reînnoiri, exista deja în Italia în epoca lui Giotto, și ea s-a accentuat mai târziu. Când se dorea să se facă elogiul unui poet sau al unui artist, se spunea că operele lui egalează lucrările celor din vechime. Astfel, Giotto fusese celebru deoarece contribuise la o adevărată reînnoire a artei; prin aceasta se înțelegea că opera lui era demnă de aceea a marilor maestri menționați în scrierile autorilor greci și romani. Nu e surprinzător că o astfel de idee a apărut în Italia. Italienii nu uitaseră că, într-un trecut îndepărtat, țara lor fusese, împreună cu Roma, centrul lumii civilizate și că puterea și gloria ei dispăruseră odată cu invazia triburilor germanice, când goții și vandalii distruseseră Imperiul Roman. În mintea italienilor, ideea unei reînnoiri era strâns legată de aceea a unei renașteri a acestei măreții romane. Timpul scurs între perioada clasică, de care își aminteau cu mândrie, și renașterea pe care o sperau, era considerat de ei un fel de lungă eclipsă. Și, astfel, ideea unei renașteri le-a întărit opinia că perioada intermediară fusese un Ev Mediu, terminologie pe care o folosim și astăzi. Și, pentru că italienii vedeau în goți distrugătorii Imperiului Roman, au numit arta din această perioadă „gotică”, și prin asta înțelegeau „barbară”. Cam în

același fel vorbim de vandalism când sunt distruse lucruri frumoase fără niciun motiv!

Astăzi însă știm că, în realitate, aceste idei nu prea aveau fundament. Era, cel puțin, o viziune rudimentară și foarte simplificată a șirului real de evenimente. Am văzut deja că au trecut aproape șapte secole între perioada goților și nașterea artei pe care o numim gotică. Și mai știm că reînnoirea artelor, după haosul din Evul Mediu timpuriu, s-a produs gradat, iar perioada gotică este un episod esențial din această reînnoire. Dacă italienii erau mai puțin conștienți de această evoluție progresivă a artei decât popoarele din Nord, putem înțelege motivul. Am văzut că, în cursul Evului Mediu, rămăseseră uneori în urmă. De aceea, noutățile lui Giotto au fost pentru ei cu atât mai senzaționale. Era ca o renaștere a tot ceea ce arta avea mai nobil și mai măreț. Pentru italienii din secolul al XIV-lea, arta, știința și erudiția înfloriseră în perioada clasică, apoi fuseseră aproape distruse de barbarii din Nord, astfel încât credeau că lor le revenea datoria să deschidă o nouă eră, făcând să reînvie un trecut glorios.

Acest sentiment de încredere și de speranță nu era nicăieri atât de puternic ca în bogata Florență. Acolo, în primele decenii ale secolului al XV-lea, un grup de artiști tineri nu a mai vrut să țină seamă de ideile din trecut și a creat o artă nouă.

Șeful lor era un arhitect, Filippo Brunelleschi (1377-1446). El lucra pe șantierul catedralei din Florență. Era o catedrală gotică și Brunelleschi stăpânea pe deplin invențiile tehnice proprii tradiției acestui stil.

În realitate, unul dintre titlurile sale de glorie era realizarea unui plan care nu ar fi fost viabil fără cunoașterea pe care o avea în privința construirii bolților gotice. Florentinii doreau să-și vadă catedrala cu o cupolă de mari dimensiuni, dar niciun arhitect nu era în stare să o ridice pe spațiul imens dintre stâlpii de susținere. Brunelleschi a reușit (ilustr. 146).



Și, când i s-a cerut să facă planurile și altor edificii, a hotărât, în deplin acord cu cei care aspirau la o revenire la măreția romană, să renunțe definitiv la stilul tradițional. Se spune că a plecat la Roma ca să măsoare ruinele templelor și palatelor, ca să le deseneze profilul și decorația. Nu a avut însă niciodată intenția să copieze aceste vechi monumente. Nu ar fi fost deloc posibil să le adapteze nevoilor Florenței din secolul al XV-lea. Scopul lui Brunelleschi era crearea unui nou mod de a construi, care, prin libera folosire a formelor arhitecturii clasice, ar fi putut ajunge la o nouă frumusețe și o nouă armonie.

Lucrul cel mai extraordinar, în cazul lui Brunelleschi, este că a reușit într-adevăr să-și realizeze programul. Timp de aproape cinci secole, arhitecții din Europa și America au călcat pe urmele lui. Unde mergem, găsim în orașele și satele noastre clădiri care folosesc forme clasice, coloane sau frontoane. Abia în secolul al XX-lea, câțiva arhitecți au repus în discuție principiile lui Brunelleschi și au inițiat o revoltă contra tradiției renascentiste în construirea de clădiri, așa cum el se ridicase împotriva tradiției gotice. Și totuși cele mai multe case care se construiesc astăzi, chiar și cele care nu au coloane sau alte elemente clasice, păstrează ceva din forma clasică în ornamentele ușilor și ferestrelor sau chiar în proporțiile edificiului. Dacă Brunelleschi

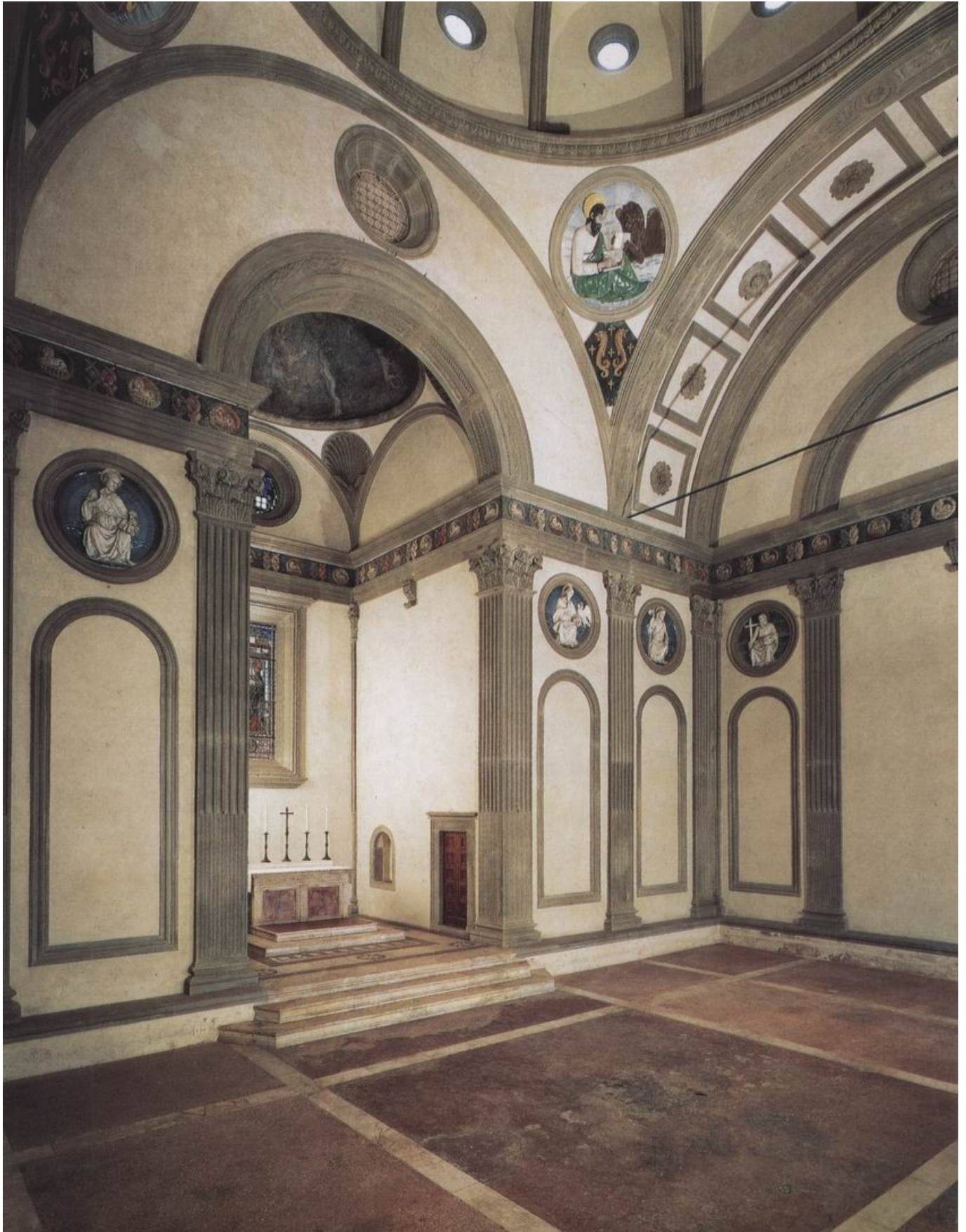
a vrut să creeze arhitectura unei ere noi, se poate spune că a reușit.



147. Filippo Brunelleschi, Capela Pazzi din Florența, cca 1430.
Biserică de la începutul Renașterii

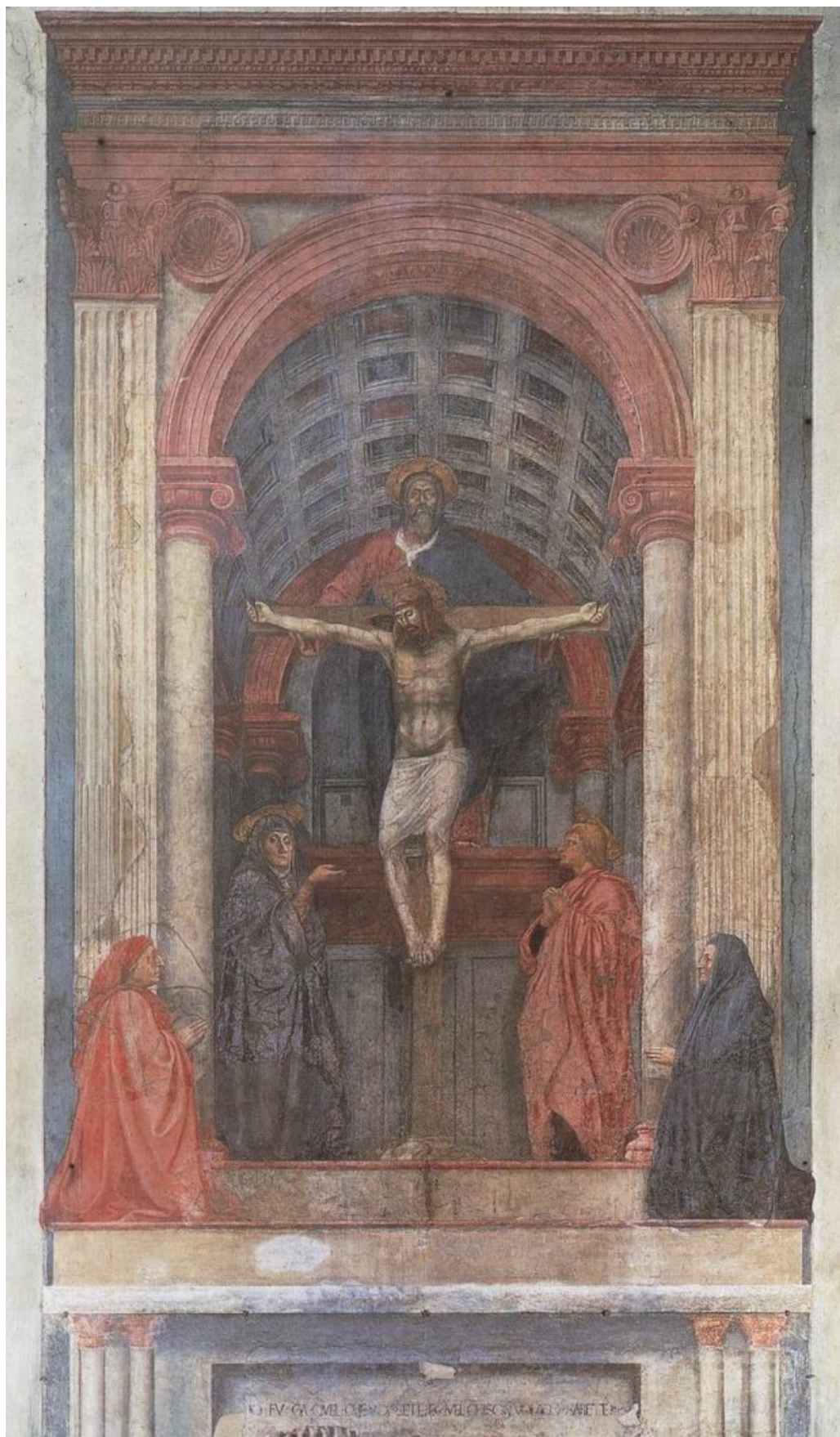
Ilustrația 147 ne arată fațada unei mici biserici construite la Florența de Brunelleschi pentru puternica familie Pazzi. De la prima privire, constatăm că nu seamănă cu niciun templu clasic existent, dar nici nu are vreo legătură cu construcția gotică. Arhitectul a combinat coloane, arce și pilaștri

în felul lui, obținând un efect de delicatețe și de grație, diferit de tot ce se făcuse până atunci. Detalii precum cadrul ușii, cu frontonul clasic, dovedesc un studiu aprofundat al ruinelor antice și al unui edificiu precum Panteonul de la Roma (ilustr. 75); se poate remarca felul în care arcatura, cu pilaștrii ei, susține etajul superior. Această cunoaștere este și mai evidentă dacă pătrundem în interior (ilustr. 148).



Prin eleganța și justetea proporțiilor, acest interior nu mai prezintă niciuna dintre trăsăturile esențiale ale arhitecturii gotice. Nu există aici ferestre înalte, stâlpi zvelți. Golul zidurilor albe este subliniat de pilaștri cenușii care evocă ideea unui „ordin” clasic, chiar dacă nu au nicio funcție de susținere. Arhitectul i-a dispus astfel doar ca să scoată și mai mult în evidență formele și proporțiile edificiului.

Brunelleschi nu a fost doar creatorul acestei arhitecturi „renăscute”. Tot lui îi datorăm, probabil, și o altă descoperire esențială, care avea să influențeze și ea arta din secolele următoare: perspectiva. Am văzut că grecii înșiși, cu știința racursiului, și pictorii elenistici, atât de abili în a crea iluzia profunzimii (ilustr. 72), nu cunoșteau legile matematice care fac să scadă mărimea obiectelor pe măsură ce se îndepărtează. Am remarcat deja că niciun artist din Antichitate nu ar fi știut să deseneze o alee de copaci pierzându-se spre orizont. Brunelleschi a dat soluția matematică a problemei, și această noutate probabil că a stârnit un interes imens în rândul pictorilor contemporani lui. Ilustrația 149 reproduce una dintre primele picturi executate prin aplicarea acestor legi.



149. Masaccio, *Sfânta Treime, Fecioara, Sfântul Ioan și donatorii*, cca 1425-1428, frescă, 667 x 317 cm. Florența, Biserica Santa Maria Novella

Este vorba de fresca unei biserici din Florența. Ea reprezintă Sfânta Treime cu Fecioara și Sfântul Ioan; cei doi donatori stau în genunchi, un negustor bătrân și soția lui. Autorul acestei picturi se numea Masaccio (1401-1428). Acesta a fost probabil un mare geniu, deoarece știm despre el că a murit pe când avea mai puțin de douăzeci și opt de ani și că a avut timp să revoluționeze în întregime arta de a picta. Nu era vorba doar de artificii tehnice ale picturii în perspectivă, care, de altfel, ele singure ar fi fost de ajuns ca să încânte la culme prin noutatea lor. Ne putem închipui uimirea florentinilor când au fost dezvelite aceste fresce. Ai fi zis că pictorul a străpuns zidul, făcând să apară o capelă nouă construită în stilul modern, în stilul lui Brunelleschi. Dar contemporanii lui au fost probabil frapați și mai mult de simplitatea și măreția figurilor cărora această arhitectură le servea drept cadru. Dacă florentinii se așteptau la o lucrare mai mult sau mai puțin înrudită cu stilul internațional, actual atunci la Florența, ca peste tot, probabil că au fost dezamăgiți. Figurile masive și monumentale înlocuiau personajele grațioase și delicate; forme solide și pătrate luau locul curbilor suple; nici urmă de detalii plăcute, flori sau obiecte prețioase, ci doar o arhitectură maiestuoasă și austeră. Masaccio renunțase la artificii seducătoare cu care era obișnuit publicul, dar câștigase în sinceritate și în emoție. În afara oricărei tentații de a-l

imita, se vede bine că Masaccio admira măreția dramatică a lui Giotto. Gestul sobru al Fecioarei, arătându-și fiul crucificat, își extrage întreaga forță din faptul că este singura mișcare care însuflețește această compoziție solemnă. Aceste figuri te duc cu gândul la niște statui. Centrul zugrăvit în perspectivă, unde Masaccio și-a dispus personajele, servește în mod esențial la accentuarea acestui efect monumental. Avem impresia că am putea atinge personajele, și acest sentiment ni le face mai apropiate și mai inteligibile. Pentru marii maeștri din Renaștere, noile descoperiri, câștigurile tehnice nu constituiau niciodată un scop în sine. Știau întotdeauna să le folosească pentru a-și face concepțiile mai clare în mintea privitorului.

Cel mai mare sculptor din anturajul lui Brunelleschi a fost la Florența Donatello (1386?-1466). Era cu 15 ani mai în vârstă decât Masaccio, dar a trăit mult mai mult timp. Ilustrația 151 ne arată o operă de tinerețe. Ea îl reprezintă pe Sfântul Gheorghe, ocrotitorul armurierilor, a căror corporație o comandase spre a împodobi o nișă exterioară a unei biserici florentine (Or San Michele). Dacă ne gândim la statuile gotice care împodobeau fațadele marilor catedrale (ilustr. 127), vedem imediat că Donatello rupsesse fără rezerve legătura cu trecutul. Statuile gotice, care, în șiruri calme și solemne, străjuiau portalul bisericilor, păreau ființe dintr-o altă lume. Sfântul Gheorghe al lui Donatello se sprijină bine pe picioare, hotărât parcă să nu dea înapoi niciun milimetru. Fața lui nu mai are nimic din frumusețea impersonală și senină a

sfinților medievali; e numai energie și concentrare (ilustr. 150).



150. Donatello, *Sfântul Gheorghe*, detaliu



151. Donatello, *Sfântul Gheorghe*, cca 1415-1416, marmură, h. 209 cm. Florența, Museo Nazionale del Bargello

Pare că pândește apropierea monstrului, gata de luptă, cu mâinile pe scut, cu toată ființa stăpânită de o hotărâre nezdruncinată. Această statuie este considerată o imagine unică a cutezantei juvenile. Admirăm imaginația sculptorului, abilitatea lui de a-l reprezenta pe sfântul-cavaler într-o atitudine reală și naturală, dar suntem frapați mai ales de faptul că artistul are o concepție cu totul nouă despre sculptură. Impresia de viață și de mișcare este obținută fără să dăuneze clarității conturului, nici robusteții operei. Ca și picturile lui Masaccio, această statuie dovedește voința sculptorului de a substitui farmecului rafinat al predecesorilor săi o observare nouă și viguroasă a naturii. Detalii precum mâinile sau fruntea manifestă o independență completă față de modelele tradiționale. Descoperim aici o viziune personală și spontană a diferitelor părți ale corpului uman. Acești maeștri florentini de la începutul secolului al XV-lea nu se mai mulțumeau să reia vechile formule transmise de artiștii medievali. Asemenea grecilor și romanilor, pe care îi admirau foarte mult, au început să studieze corpul uman, folosind modele vii. De aceea opera lui Donatello frapează prin veridicitatea ei.

Donatello s-a bucurat de o mare reputație chiar din timpul vieții. La fel ca Giotto cu un secol în urmă, el a fost chemat de multe ori în orașele italiene pentru a le spori frumusețea. Ilustrația 152 reproduce un

basorelief din bronz, pe care l-a executat pentru cristelnița din Siena, la aproximativ zece ani după *Sfântul Gheorghe*.



152. Donatello, *Banchetul lui Irod*, 1423-1427, basorelief din bronz aurit, 60 x 60 cm. Cristelnița catedralei din Siena

Urmând tradiția medievală (ilustr. 118), acest

basorelief ilustrează un episod din viața Sfântului Ioan Botezătorul. Este vorba de scena dramatică în care Salomeea, fiica regelui Irod, obține capul sfântului, pe care îl ceruse drept preț pentru dansul ei. Vedem sala banchetului, iar în fundal, galeria muzicanților și un întreg șir de săli și de scări. Călăul tocmai a intrat; poartă capul sfântului pe o tavă și se așază în genunchi în fața regelui. Irod se trage înapoi și îndepărtează mâinile într-un gest de oroare. Câțiva copii plâng și o iau la fugă; mama Salomeei, instigatoarea asasinatului, se adresează regelui, încercând să-și justifice acțiunea. Invitații se trag într-o parte, lăsând un gol mare în jurul reginei. Unul dintre ei duce mâna la ochi; alții s-au apropiat de Salomeea, al cărei dans pare că a încremenit. Nu putem enumera aici pe îndelete noutățile pe care le prezintă o astfel de operă. În realitate, totul e nou. Pentru oamenii obișnuiți cu narațiunile clare și fermecătoare ale artei gotice, această manieră de a prezenta subiectul a fost probabil un șoc. Aici nu e vorba de un aranjament clar și plăcut, ci el sugerează mai curând dezordinea unui moment dramatic. Figurile lui Donatello, ca și cele ale lui Masaccio, au ceva aspru și abrupt în mișcări. Gesturile sunt chiar violente, și sculptorul nu a încercat să atenueze oroarea scenei. Probabil că, pentru contemporani, opera părea ciudat de vie.

Arta nouă a perspectivei accentuează și mai mult iluzia realității. Donatello probabil că s-a întrebat cum s-a derulat scena. A reprezentat cum a putut mai bine interiorul unui palat roman și a ales tipuri romane

pentru personajele din fundal (ilustr. 153).



153. Donatello, *Banchetul lui Irod*, detaliu

Se vede bine că, în acea perioadă a carierei sale, Donatello, asemenea prietenului său Brunelleschi, începuse deja să studieze sistematic vestigiile artei romane. Totuși, ar fi greșit să credem că acest studiu al artei grecești și romane a fost *cauza* „Renașterii”. Mai degrabă invers. Pentru că artiștii din cercul lui Brunelleschi aspirau cu atâta pasiune la o renaștere a artelor, s-au întors cu fața spre natură, spre științe și spre studiul vestigiilor Antichității, căutând mijloace proprii pentru atingerea acestui scop.

Un timp, aceste cunoștințe au rămas apanajul exclusiv al artiștilor italieni. Și totuși dorința pasionată de a crea o artă nouă, mai fidelă naturii decât tot ceea ce fusese făcut înainte, era împărtășită

și de artiștii nordici din această generație. La fel ca artiștii florentini din generația lui Donatello, sătui de rafinamentele și subtilitățile stilului gotic internațional, ei aspirau la forme mai viguroase și mai austere. Astfel, dincolo de Alpi, un sculptor căuta o artă mai vie și mai directă decât cea a subtililor săi predecesori. Numele lui era Claus Sluter și a lucrat între 1380 și 1405 la Dijon, pe atunci capitala bogată și prosperă a ducatului Burgundiei. Cea mai celebră operă a sa este un șir de profeți, care forma pe vremuri baza unui mare crucifix, aflat deasupra fântânii unui celebru loc de pelerinaj (ilustr. 154).

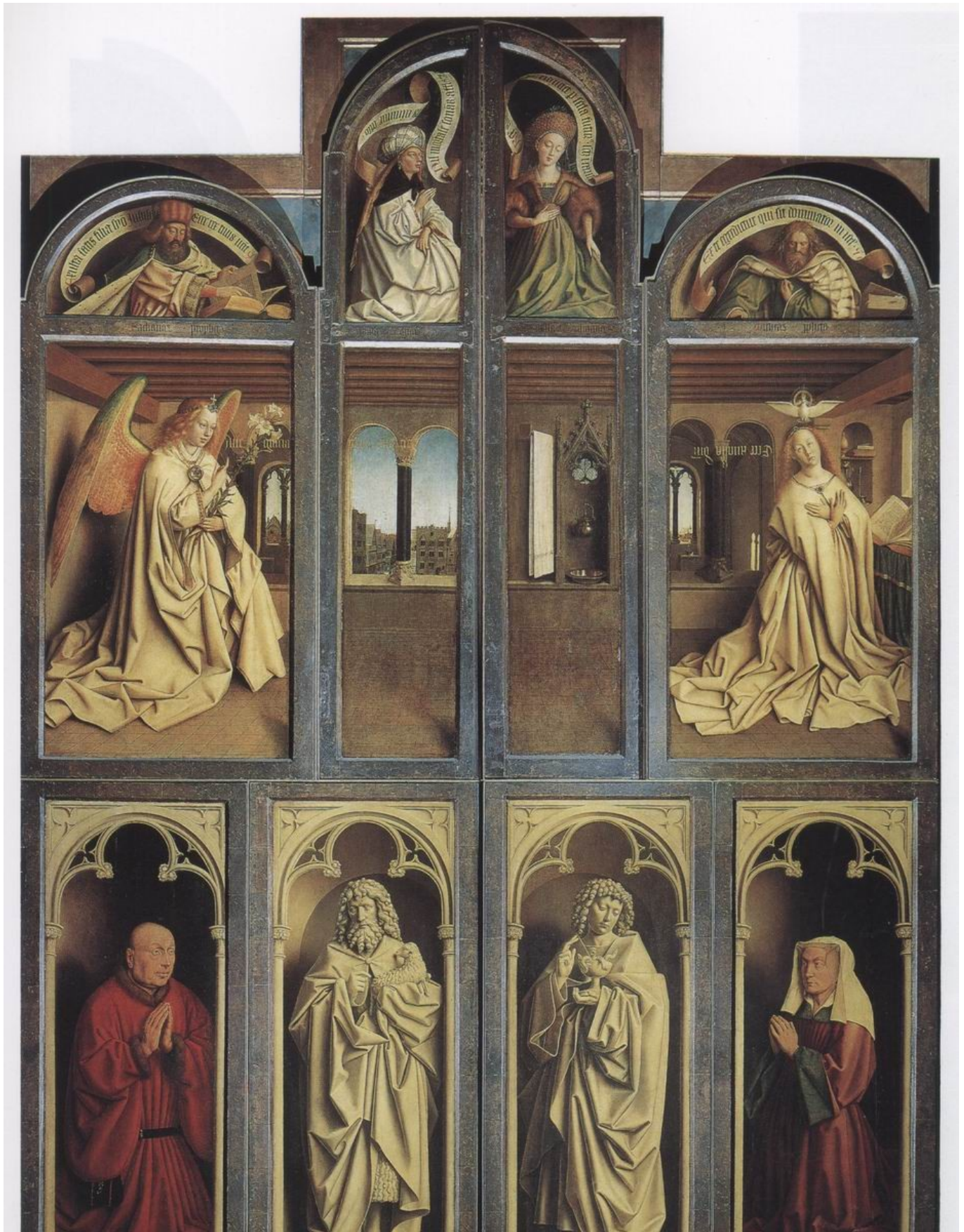


154. Claus Sluter, *Profeții Daniel și Isaia*, 1396-1404, Fântâna lui Moise, calcar, h. 360 cm (fără soclu). Dijon, Mănăstirea Champmol

Acești vestitori ai Patimilor poartă fiecare un sul unde sunt înscrise profețiile lor și par că meditează asupra tragediei viitoare. Nu mai vedem figurile rigide și solemne care străjuiau portalurile catedralelor gotice (ilustr. 127); ei se deosebesc de acestea la fel de mult ca și *Sfântul Gheorghe* al lui Donatello. Bărbatul cu turban este profetul Daniel, iar bătrânul cu capul gol, Isaia. Mai mari decât în mărime naturală, împodobite cu aur și culoare, aceste statui atât de vii ne duc mai curând cu gândul la personajele unui mister medieval, gata să vorbească. Dar iluzia vieții pe care o emană lucrarea nu trebuie să ne facă să uităm arta cu care Claus Sluter a creat aceste figuri monumentale, atât de nobile în veșmintele lor.

Totuși, în țările din Nord, nu un sculptor a desăvârșit cucerirea realității. Artistul ale cărui descoperiri decisive au fost imediat resimțite ca elemente absolut noi a fost pictorul Jan van Eyck (1390?-1441). La fel ca Sluter, el era bine cunoscut la curtea ducilor de Burgundia, dar a lucrat mai ales în acea parte a Țărilor de Jos care corespunde cu Belgia actuală. Cea mai celebră operă a lui este un mare retablu cu numeroase panouri care se află la Gand (ilustr. 155 și 156). Urmând tradiția, ar fi fost început de fratele cel mare al lui Jan, Hubert van Eyck, despre care se știe foarte puține lucruri, și a fost terminat de Jan însuși, în 1432, la numai cinci ani după operele lui Masaccio și Donatello despre care am vorbit.

În pofida diferențelor evidente, există un anumit număr de similitudini între fresca lui Masaccio de la Florența (ilustr. 149) și acest rețablu pictat pentru o biserică din îndepărtata Flandră.



155. Jan van Eyck, *Altarul mielului mistic* (închis), 1432, ulei pe lemn, 146,2 x 51.4 cm fiecare panou. Gand. catedrala Saint-Bavon

Ambele opere îi arată pe piosul donator și pe soția lui rugându-se de o parte și de alta (ilustr. 155), și amândouă se articulează în jurul unei mari imagini simbolice – cea a Sfintei Treimi, în frescă, iar în cazul retablului, viziunea mistică a adorației mielului, simbolul lui Hristos (ilustr. 156). Compoziția se bazează în esență pe un pasaj din *Apocalipsa lui Ioan* (VII, 9): „După aceea m-am uitat, și iată că era o mare gloată, pe care nu putea s-o numere nimeni, din orice neam, din orice seminție, din orice norod și din orice limbă, care stătea în picioare înaintea scaunului de domnie și înaintea mielului...” Biserica leagă acest text de Sărbătoarea Tuturor Sfinților, la care găsim și alte aluzii în tablou. Deasupra, se vede Dumnezeu-Tatăl, la fel de maiestuos ca la Masaccio, dar tronând în toată splendoarea lui, ca un papă, între Sfânta Fecioară și Sfântul Ioan Botezătorul, primul care l-a numit pe Isus Mielul Domnului.



156. Jan van Eyck, *Altarul mielului mistic* (deschis)

Retablul, cu multele lui imagini, putea să fie expus deschis (ilustr. 156), așa cum se întâmpla în zilele de sărbătoare, când se înfățișau credincioșilor culorile lui strălucitoare, sau închis (în cursul săptămânii), având o aparență mai sobră (ilustr. 155). Aici, pictorul i-a reprezentat pe Sfântul Ioan Botezătorul și pe Sfântul Ioan Evanghelistul sub formă de statui, cum reprezentase Giotto figurile Virtuților și Viciilor în capela Santa Maria dell'Arena (ilustr. 134). Deasupra se vede scena cunoscută a Bunei Vestiri, și este de ajuns să ne reamintim panoul minunat al lui Simone

Martini, pictat cu o sută de ani înainte (ilustr. 141), ca să ne facem o primă idee despre maniera complet nouă și „pământească” în care aborda istoria sacră Van Eyck.

Totuși, a rezervat pentru panourile interioare demonstrația cea mai impresionantă a noii sale concepții: figura lui Adam și cea a Evei după păcatul originar. *Biblia* ne spune că doar după ce au gustat din fructul copacului cunoașterii Binelui și Răului „și-au dat seama că erau goi”. Și, într-adevăr, apar complet goi, în pofida frunzei de smochin pe care o au în mână. Aici nu prea există o paralelă cu maeștrii de la începutul Renașterii în Italia, care nu au renunțat niciodată total la tradițiile artei grecești și romane. Cei din vechime, după cum ne amintim, „idealizaseră” figura umană în opere precum Venus din Milo sau Apollo din Belvedere (ilustr. 64 și 65). Jan van Eyck refuză toate acestea. Probabil că și-a așezat modelele goale în față și le-a pictat atât de exact, încât generațiile următoare au fost puțin șocate de o asemenea sinceritate. Nu pentru că artistul nu ar fi avut simțul frumuseții. De asemenea, i-a plăcut cât se poate de evident să evoce splendorile cerești la fel ca autorul dipticului Wilton (ilustr. 143), cu o generație în urmă. Dar, privind din nou diferențele, răbdarea și măiestria cu care au studiat și au pictat strălucirea veșmintelor din brocart prețios purtate de îngerii muzicieni și cea a bijuteriilor, se vede că frații Van Eyck nu au rupt definitiv legătura cu tradițiile stilului internațional, așa cum făcuse Masaccio. Ei au continuat mai curând procedeele fraților Limbourg și

le-au dus la o asemenea perfecționare, încât, chiar prin aceasta, lăsau departe în urma lor concepțiile artei medievale. Precum celorlalți maeștri gotici, contemporanii lor, fraților Limbourg le plăcea să-și umple picturile cu o mulțime de detalii mici și fermecătoare, rodul observării naturii. Erau mândri să-și arate întreaga abilitate, pictând flori, animale, edificii, costume somptuoase sau piese de orfevrărie, făcând din compozițiile lor o adevărată delectare pentru ochi. Am văzut că nu erau preocupați peste măsură de veridicitatea figurilor și peisajelor și că, drept urmare, desenul și perspectiva lor erau puțin convingătoare. Lucrul acesta nu mai poate fi spus despre tablourile lui Van Eyck. La el, observarea naturii este și mai minuțioasă, știința detaliului, și mai exactă. Copacii și clădirile din depărtare „manifestă cu claritate această diferență. Copacii fraților Limbourg, după cum am văzut, erau mai schematici și convenționali (ilustr. 144). Peisajul lor semăna mai mult cu o draperie, cu un fundal, decât cu un peisaj adevărat. La Van Eyck lucrurile stau cu totul altfel. În detaliile reproduse în ilustrația 157, avem copaci adevărați și un peisaj adevărat care îndreaptă privirea spre edificiile de la orizont.



Iarba de pe stânci, florile care cresc în crăpăturile lor sunt pictate cu o mare răbdare și nu pot în niciun fel să se compare cu vegetația ornamentală a fraților Limbourg. Ceea ce frapează la peisaj frapează și în privința figurilor. Van Eyck s-a străduit atât de mult să reproducă cele mai mici detalii, încât avem impresia că am putea număra firele de păr ale cailor sau cele din blănurile călăreților. Calul alb din miniatura fraților Limbourg seamănă într-un fel cu un cal de lemn. Cel al lui Van Eyck, asemănător prin formă și atitudine, pare că e viu. Ochiul lucește, pielea face cute și, dacă primul cal arată aproape plat, cel al lui Van Eyck are membrele bine modelate prin lumini și umbre.

Oare nu e meschin, se va spune, să ne ocupăm de detalii atât de minore și să lăudăm un mare artist pentru răbdarea cu care a observat și copiat natura? Dar, dacă vrem să înțelegem sensul evoluției artistice în țările din Nord, trebuie să subliniem importanța acestei griji, acestei răbdări neobosite a lui Jan van Eyck. Artiștii meridionali din aceeași generație, maestrul florentin din anturajul lui Brunelleschi, au elaborat o întreagă metodă pentru a reda natura cu o precizie aproape științifică. După ce stabileau o armătură a liniilor perspectivei, construiau corpul omenesc, susținuți în această acțiune de cunoștințele de anatomie și legile racursiului. Van Eyck a urmat o metodă opusă. El a obținut iluzia realității adăugând cu răbdare detalii până când tabloul devenea o

oglină a lumii vizibile. Această deosebire între arta italiană și arta septentrională a continuat o perioadă destul de lungă. Putem spune cu îndreptățire că orice operă care excelează în redarea materialelor frumoase, a florilor, a bijuteriilor sau a țesăturilor este realizarea unui artist nordic și foarte probabil din Țările de Jos, în timp ce o pictură dominată de contururi îndrăznețe, cu o perspectivă clară, exprimând cu măiestrie frumusețea corpului uman, este opera unui italian.

Pentru a reuși în tentativa sa de a surprinde, ca în oglindă, cele mai mici detalii ale realității, Van Eyck s-a văzut obligat să perfecționeze tehnica picturală. În realitate, el a inventat pictura în ulei. S-a discutat mult despre adevărul și sensul exact al unei astfel de aserțiuni, dar, la drept vorbind, detaliile au prea puțină importanță. Descoperirea lui Van Eyck nu era cu totul nouă, cum era cea a perspectivei. Artistul a pus la punct o rețetă nouă pentru prepararea culorilor folosite în pictură. În acea perioadă, pictorii nu cumpărau culori fabricate dinainte, își preparau singuri substanțele colorante, majoritatea extrase din anumite plante și minerale. Le pisau într-un mojar, muncă lăsată în general ucenicilor și, înainte de a le folosi, făceau un fel de pastă prin adăugarea unui lichid liant. Acest lichid nu era întotdeauna același, dar, în cursul Evului Mediu, ingredientul cel mai des folosit era albușul de ou. Acest procedeu se numește „tempera”, o metodă excelentă, al cărei singur defect este că pasta se usucă repede. Această tehnică nu-l putea mulțumi pe Jan van Eyck, pentru că nu-i

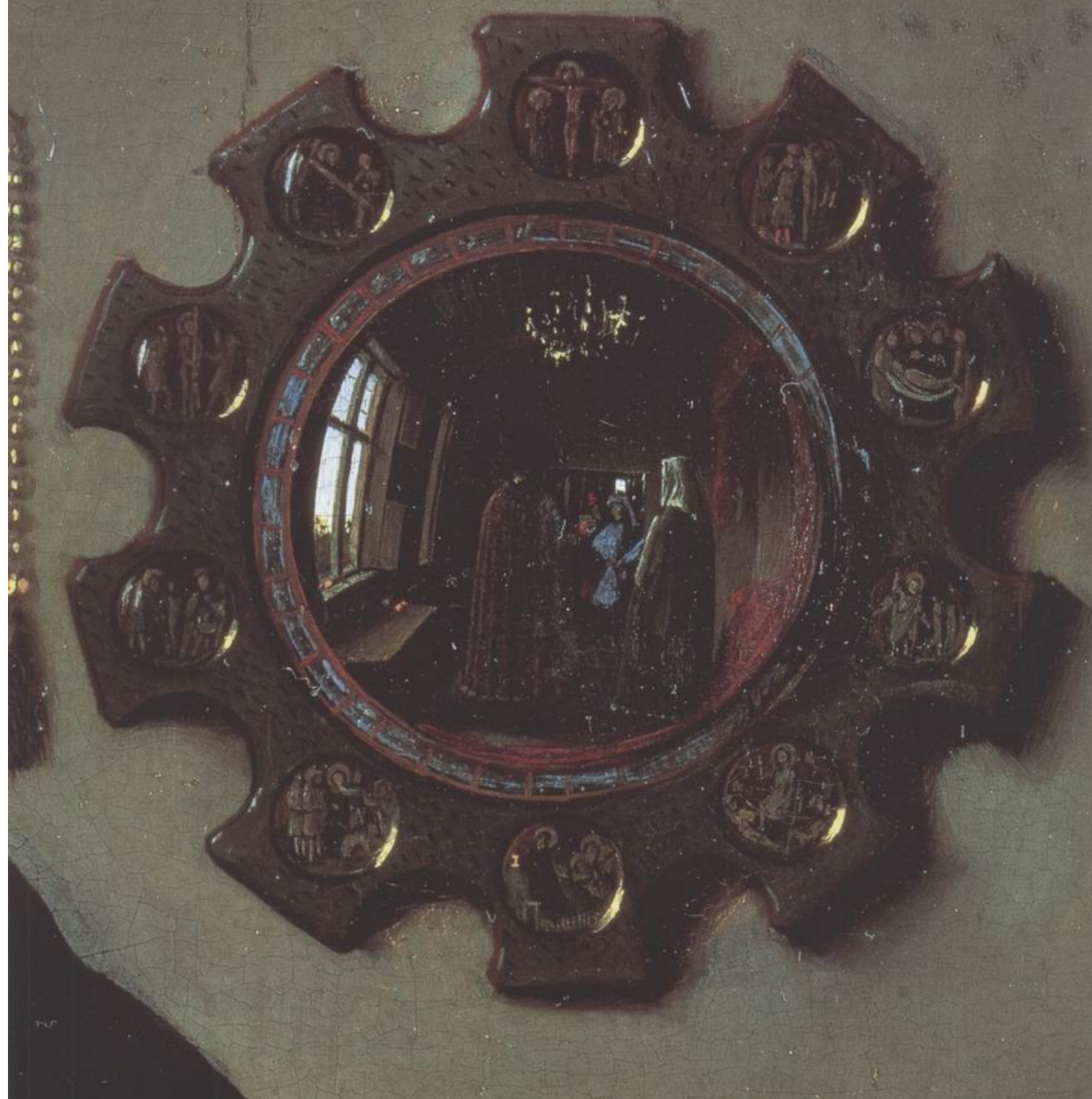
permitea să revină asupra celor lucrate ca să desăvârșească totul prin tușe din ce în ce mai mici. Dacă, în locul albușului de ou, ar fi folosit uleiul, ar fi putut să lucreze mai încet și cu o precizie mai mare. Astfel a obținut culori transparente, care i-au permis să lucreze prin straturi suprapuse, să adauge accente de lumină cu vârful penelului și să obțină acele minunății care i-au uimit pe contemporanii lui și au dus curând la folosirea generalizată a picturii în ulei, considerată de acum cea mai bună tehnică.



158. Jan van Eyck, *Giovanni Arnolfini și soția sa*, 1434, ulei pe lemn, 81.8 x 59,7 cm. Londra, National Gallery

Van Eyck a atins poate culmea artei sale în realizarea portretelor. Tabloul faimos reprodus de ilustrația 158 îl reprezintă pe negustorul italian Giovanni Arnolfini, venit pentru afaceri în Țările de Jos, însoțit de soția lui, Jeanne de Chenany. În felul ei, această pictură era la fel de revoluționară ca o operă de Donatello sau de Masaccio. Ca prin miracol, un colț de lume reală era fixat pe un panou. Nimic nu lipsea: covorul, saboții, șiragul de mătănii agățat pe perete, pământul de lângă pat, fructele de pe pervazul ferestrei. Ai fi zis că familia Arnolfini fusese surprinsă la ea acasă. Foarte probabil, era un moment solemn al existenței lor: logodna. Tânăra femeie și-a lăsat mâna dreaptă în mâna stângă a viitorului soț, a cărui mână dreaptă va pecetlui acest legământ simbolic. Probabil că i se ceruse pictorului să zugrăvească acest moment, așa cum ceri unui notar să certifice, prin prezența sa, un act important. Astfel s-ar putea explica semnătura foarte vizibilă: *Johannes de eyck fuit hic* („Jan van Eyck a fost de față”). Într-o oglindă convexă, din ultimul plan a tabloului, observăm întreaga scenă văzută invers, și avem impresia că zărim și imaginea pictorului-martor (ilustr. 159).

Johannes de eyck fuit hic
1438



159. Jan van Eyck, *Giovanni Arnolfini și soția sa*, detaliu

Ideea de a folosi această nouă manieră de a picta într-un sens cvasilegal, în felul unei constatări semnate, fusese a negustorului italian sau a artistului flamand? Nu știm. Oricum, însemna folosirea cu clarviziune a posibilităților deschise de invenția lui Van Eyck: pentru prima dată în istorie, artistul devenea un ochi-înregistrator perfect.



160. Jan van Eyck, *Giovanni Arnolfini și soția sa*, detaliu

În tentativa sa de a recrea imaginea exactă a realității, Van Eyck, ca și Masaccio, era obligat să renunțe la motivele plăcute și curbele flexibile ale stilului gotic internațional. Comparate cu grația delicată a unei opere precum dipticul Wilton (ilustr.

143), aceste figuri pot chiar să pară stângace și rigide, dar peste tot în Europa artiștii din această generație, în căutarea pasionată a adevărului, s-au opus vechilor concepții despre frumusețe, șocând probabil o anumită parte a publicului, atașat de formele vechi. Pictorul elvețian Konrad Witz (1400?-1446?) a fost unul dintre cei mai viguroși inovatori de acest fel. Ilustrația 161 ne arată o parte dintr-un retablu pictat pentru orașul Geneva, în 1444.



161. Konrad Witz, *Pescuitul miraculos*, 1444, panoul unui retablu, ulei pe lemn, 132 x 154 cm. Geneva, Muzeul de Artă și Istorie

El este consacrat Sfântului Petru și reprezintă întâlnirea cu Hristos după înviere, conform relatării Sfântului Ioan (XXI). Câțiva apostoli s-au dus la pescuit cu tovarășii lor pe lacul Tiberiada, dar n-au prins nimic. Când s-a crăpat de ziuă, Isus stătea pe mal, dar ei nu l-au recunoscut. Atunci El le-a spus să arunce năvodul în dreapta bărcii; acesta s-a umplut cu atât de mult pește, încât nu l-au putut trage afară din apă. Atunci unul a spus: „E Domnul”. Când Sfântul Petru i-a auzit vorbele, și-a îmbrăcat tunica – pentru că era gol – și s-a aruncat în apă. Ceilalți au venit cu barca. Apoi s-au așezat la masă împreună cu Domnul. Un pictor medieval s-ar fi mulțumit să indice lacul prin câteva valuri convenționale. Witz a vrut însă să le arate burghezilor din Geneva o scenă adevărată. Astfel, nu a pictat un lac oarecare, ci lacul Lemanez, pe care toți îl puteau recunoaște, cu masa muntelui Salève care se ridică la orizont. E un peisaj real pe care fiecare îl putea contempla și care, chiar și astăzi, nu diferă deloc de cel din pictură. Poate că aceasta este prima reprezentare exactă, primul „portret” al unui sit. Pe fondul unui lac adevărat, Witz a pictat pescari adevărați în loc de apostoli solemni, cum cerea tradiția. Sunt oameni aspri din popor, absorbiți de munca lor, străduindu-se cu stângăcie să-și mențină barca fermă. Sfântul Petru, în apă, are aerul rătăcit al unui om care se îneacă. Doar Hristos rămâne calm și ferm pe apă, înfășurat în veșmintele sale. Figura lui masivă ne duce cu gândul la cele din frescele lui Masaccio (ilustr. 149). Bunii genevezi au

fost probabil frapați când au văzut pentru prima dată
acei oameni simpli pescuind în lacul lor și pe Hristos
mergând pe acele ape familiare, spre a le aduce
ajutor și îmbărbătare.



*Zidari și sculptori la lucru, cca 1408, soclul unui grup sculptat de
Nanni di Banco, marmură, Florența, biserica Or San Michele*

13. TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE (I)

Sfârșitul secolului al XV-lea în Italia

Noile descoperiri făcute de artiștii italieni și flamanzi la începutul secolului al XV-lea au stârnit ecouri în întreaga Europă. Ideea că arta nu mai era limitată la reprezentarea mai mult sau mai puțin emoționantă a unei teme sacre, ci putea să reflecte, ca o oglindă, o parte oarecare din lumea vizibilă, pasiona pictorii și protectorii artelor. Poate că rezultatul cel mai direct al acestei revoluții a fost că aproape peste tot artiștii au început să experimenteze, în căutarea unor efecte noi. Această dorință de aventură, care a pus stăpânire pe artă în cursul veacului al XV-lea, marchează despărțirea efectivă de spiritul Evului Mediu.

Trebuie să subliniem mai întâi una dintre consecințele acestei despărțiri. Până prin preajma anului 1400, arta evoluase în diferitele regiuni ale Europei după direcții similare. Stilul pictorilor și sculptorilor gotici din această perioadă este cunoscut sub numele de stilul internațional, pentru că preocupările principalilor artiști din Franța, Italia, Germania sau Burgundia erau aproape aceleași. Evident, în tot Evul Mediu se manifestaseră tendințe naționale – e de ajuns să ne gândim la Franța și la Italia în secolul al XIII-lea –, dar, per ansamblu, aceste divergențe nu erau esențiale. De altfel,

fenomenul depășește lumea artei și se întinde și asupra științei și chiar a politicii. În Evul Mediu, oamenii instruiți vorbeau și scriau în latinește și puteau să susțină cursuri la fel de bine la Universitatea din Paris ca și la cea din Padova sau din Oxford.

Idealul cavaleresc era bunul comun al nobilimii internaționale; lealitatea față de rege sau de seniorul feudal nu implica apartenența la un popor sau la o națiune anume. Însă toate acestea s-au modificat treptat spre sfârșitul Evului Mediu, când orașele, cu burghezii și negustorii lor, au ajuns să contrabalanseze puterea seniorilor feudali. Negustorii vorbeau doar limba țării lor și erau de acord să înlăture orice concurență străină. Fiecare cetate era foarte mândră de rangul ei, de privilegiile industriale și comerciale. În cursul Evului Mediu, un artist putea să treacă de la un șantier la altul, o mănăstire îl recomanda alteia, și nimeni nu se gândea să-l întrebe care era țara lui de origine. Dar, pe măsură ce orașele se dezvoltau, artiștii, ca și toți artizanii, s-au organizat în bresle. Aceste bresle semănau în multe privințe cu sindicatele noastre: ele aveau datoria să apere drepturile și privilegiile membrilor și să controleze piața. Ca să fie primit în breaslă, artistul trebuia să dovedească mai întâi că deținea o oarecare măiestrie în arta sa. Atunci primea încuviințarea să deschidă un atelier, să angajeze ucenici, să accepte comenzi de retabluri, de portrete, de stindarde etc.

Ghildele și breslele erau, în general, asociații puternice, care aveau un cuvânt greu de spus în

administrarea cetății, contribuind astfel la prosperitatea și la înfrumusețarea ei. La Florența și în alte părți, meștrii prelucrători de aur și argint, artizanii în prelucrarea lânii sau a pieii consacrau o parte din venituri întemeierii de altare și de capele, sau chiar construirii de biserici sau edificii civile. În această privință, breslele au jucat un rol important în viața artistică. Pe de altă parte, ele protejau cu strâșnicie interesele membrilor, făcând aproape imposibilă instalarea unor artiști veniți din afară. Doar meștrii cei mai faimoși puteau să învingă această rezistență și să se deplaseze așa cum se întâmpla în mod obișnuit în timpul construirii marilor catedrale.

Această situație a avut consecințe serioase pentru istoria artei: dezvoltarea orașelor a făcut ca stilul gotic internațional să fie ultimul stil cu adevărat comun statelor din Europa. În secolul al XV-lea s-a format o serie întreagă de „școli”. Aproape fiecare oraș italian, flamand sau german a avut școala lui de pictură. Acest cuvânt nu trebuie să ne inducă în eroare: în vremea aceea nu existau adevărate „școli” frecventate de artiști. Când un tânăr voia să devină pictor, tatăl lui îl dădea în grija unuia dintre principalii meștri din oraș. Tânărul ucenic locuia la patronul lui, făcea comisioane și multe alte mici treburi. Una dintre primele sale sarcini serioase era, în general, pregătirea culorilor, a panourilor și pânzelor pentru maestrul lui. Treptat, i se încredințau lucrări de mică importanță, de exemplu, pictarea unei cozi de stindard. Apoi, într-o zi în care se grăbea,

maestrul putea să-i ceară ucenicului să-l ajute să termine câteva părți secundare dintr-o operă importantă: să picteze fondul doar schițat de el sau să termine detaliile unui costum. Dacă elevul avea talent și reușea să imite perfect maniera celui care îl îndruma, îi erau încredințate sarcini din ce în ce mai importante, uneori chiar execuția unui tablou după schița maestrului și sub supravegherea lui. Astfel se învăța pictura în secolul al XV-lea. Metoda era excelentă, și probabil că mulți pictori din timpul nostru ar dori să primească o instruire atât de temeinică. Modul direct în care un maestru își transmitea arta către tânăra generație ne permite să înțelegem de ce fiecare „școală de pictură” păstra caractere proprii ușor de sesizat. Putem spune dacă un tablou din secolul al XV-lea a fost făcut la Florența sau la Siena, la Dijon sau la Bruges, la Köln sau la Viena.

Pentru a sesiza bine această diversitate de maeștri, de școli și de experimente, este important să aruncăm mai întâi o privire asupra artei florentine, pentru că la Florența se află punctul de plecare al acestei evoluții. Este pasionant să observăm cum generația care i-a urmat lui Brunelleschi, Donatello și Masaccio le-a exploatat descoperirile și s-a străduit să le adapteze tuturor sarcinilor. Nu era întotdeauna ușor. Comenzile rămăseseră, în fond, ceea ce fuseseră și înainte, iar noile metode păreau uneori în dezacord cu ele. Să luăm cazul arhitecturii. Ideea majoră a lui Brunelleschi fusese să introducă elementele construcției clasice – coloane, frontoane, cornișe –,

imitate după ruinele romane. Artistul a folosit aceste elemente la construirea unor biserici. Succesorii lui au vrut să meargă mai departe.



162. Leon Battista Alberti, Biserica San Andrea din Mantova, cca 1460. Biserică renesantistă

Ilustrația 162 ne arată o biserică a arhitectului florentin Leon Battista Alberti (1404-1472); fațada sa este concepută aproape ca un enorm arc de triumf roman (ilustr. 74). Dar cum să fie aplicat un astfel de principiu unei simple case de locuit de pe o stradă oarecare? Nu putea fi construită ca un templu. Nu se păstrasera case private din epoca romană, și, chiar dacă ar fi existat, nevoile și obiceiurile evoluaseră atât de mult din Antichitate, încât astfel de modele ar fi fost aproape inutile. Așadar, trebuia să se imagineze un compromis între casa medievală, cu ziduri și ferestre, și formele clasice introduse de Brunelleschi. Același Alberti a găsit soluția, iar această soluție a rămas valabilă până în zilele noastre. Când a avut de construit un palat pentru familia Rucellai (ilustr. 163), negustori bogați din Florența, a construit pur și simplu o casă cu trei niveluri.



Această fațadă nu seamănă, firește, cu niște ruine clasice, și totuși Alberti a apelat la metoda lui Brunelleschi, folosind forme clasice pentru decorarea ei. Nu coloane, nici măcar coloane încastrate în zid: arhitectul i-a acoperit fațada cu o rețea de pilaștri plați și antablamente, sugerând astfel un ordin clasic, fără să modifice structura edificiului. Nu e greu să descoperim sursele lui Alberti. Să ne amintim Colosseumul (ilustr. 73), unde fiecare etaj corespundea folosirii unui ordin grecesc diferit. Și aici, etajul inferior prezintă o adaptare a ordinului doric și găsim o alternanță de arcade și pilaștri. Dar aceste analogii nu trebuie să ne facă să pierdem din vedere originalitatea cu care Alberti a adaptat un anumit plan unui scop cu totul diferit. El a modernizat tipul de palat urban, fără să-i oblige pe locatari să-și schimbe felul de viață.

Dar, deși a conferit acestui palat din orașul vechi un aspect modern, revenind la forme romane, Alberti nu a rupt complet legătura cu tradiția gotică. Este de ajuns să comparăm ferestrele palatului cu cele ale fațadei catedralei Notre-Dame din Paris (ilustr. 125) ca să descoperim o similitudine neașteptată. Alberti a transpus pur și simplu o schemă gotică în forme clasice, „temperând” arcul frânt – considerat „barbar” – și folosind elemente de ordin clasic într-un context tradițional.

Această capodoperă a lui Alberti este un exemplu tipic. Pictorii și sculptorii florentini din secolul al XV-

lea s-au aflat și ei deseori în situația de a adapta metode noi la tradiții vechi. Amestecul de vechi și nou, de tradiții gotice și forme moderne este specific maștrilor de la mijlocul secolului.



164. Lorenzo Ghiberti, *Botezul lui Hristos*, 1427, basorelief în bronz aurit, 60 x 60 cm. Cristelnița catedralei din Siena

Cel mai mare dintre acești maestri florentini a fost un sculptor din generația lui Donatello, Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Vedem în ilustrația 164 unul dintre basoreliefurile sale pentru cristelnița din Siena, aceeași pentru care Donatello executase *Banchetul lui Irod* (ilustr. 152). Se poate spune că totul e nou în opera lui Donatello. Basorelieful lui Ghiberti frapează mai puțin, la prima vedere. Ordonarea scenei nu este chiar atât de diferită de cea folosită de maestrul din Liège din secolul al XII-lea (ilustr. 118). În mijloc, Hristos, avându-l într-o parte pe Sfântul Ioan Botezătorul și de cealaltă parte îngerii, iar în cer, Dumnezeu-Tatăl și Sfântul Duh. Ghiberti ne duce cu gândul la predecesorii săi medievali chiar și în execuția detaliilor. Dispunerea delicată a veșmintelor amintește de orfevrăria din secolul al XIV-lea (ilustr. 139). Și totuși basorelieful lui Ghiberti este, în felul lui, la fel de viguros și la fel de evocator precum cel al lui Donatello. Și el a învățat să individualizeze fiecare dintre figuri și să pună în evidență rolul pe care îl joacă în scenă: frumusețea umilinței lui Hristos, gestul solemn și ferm al Sfântului Ioan, bucuria și surpriza cohorții cerești de îngeri care se privesc în tăcere. Maniera dramatică a lui Donatello tulbură oarecum claritatea compoziției, mândria timpului său, dar Ghiberti se străduiește să rămână accesibil și ponderat. Nu ne oferă, așa cum a vrut să facă Donatello, un echivalent al spațiului real. El se mulțumește să ne dea o simplă indicație a profunzimii, lăsând figurile principale să se detașeze net pe un fond neutru.

Așa cum Ghiberti rămâne fidel unor principii ale artei gotice, fără să întoarcă spatele noutăților timpului său, tot așa un mare pictor, Fra Angelico (fratele Angelico) (1387-1455), din Fiesole, lângă Florența, a folosit maniera nouă creată de Masaccio în abordarea temelor tradiționale ale picturii religioase. Fra Angelico era un călugăr dominican și frescele pe care le-a pictat pentru mănăstirea sa florentină (San Marco), în jurul anului 1440, se numără printre capodoperele lui. În fiecare chilie, pe fiecare culoar, a pictat un episod sacru, și când treci de la unul la altul, în tăcerea acelei vechi mănăstiri, te simți parcă scăldat de spiritul care a condus la realizarea acelor lucrări. *Buna Vestire* reprodusă în ilustrația 165 împodobește una dintre chiliile mănăstirii San Marco.



165. Fra Angelico, *Buna Vestire*, cca 1440 frescă, 187 x 157 cm.
Florența, Museo di San Marco

Se constată de la prima vedere că pictorul stăpânea perfect perspectiva. Galeria interioară a mănăstirii, unde îngenunchează Fecioara, este reprezentată cu tot atâta veridicitate ca și bolta care figurează în faimoasa frescă a lui Masaccio (ilustr. 149), dar ne dăm seama că a căuta profunzimea, „a străpunge zidul” nu constituia preocuparea principală a artistului. Ca și Simone Martini, cu un secol înainte (ilustr. 141), voia să exprime mai ales toată frumusețea, toată simplitatea scenei. Nu există aici aproape deloc mișcare, abia sugestia unor corpuri reale, și cred că mai ales prin aceasta este emoționantă pictura lui: e vorba de renunțarea unui mare artist la efecte de un modernism pe care îl înțelegea perfect, cel pe care îl introduseseră în artă Brunelleschi și Masaccio.

Obsesia acestor probleme noi și a tuturor dificultăților pe care le pricinuiau se manifestă cu claritate în opera altui florentin, pictorul Paolo Uccello (1397-1475). Una dintre lucrările sale cel mai bine păstrate este o scenă de bătaie, aflată astăzi la Londra (ilustr. 166).



166. Paolo Uccello, *Bătălia de la San Romano*, cca 1450, ulei pe lemn, 181,6 x 320 cm. Provine probabil dintr-o sală a Palatului Medici din Florența. Londra, National Gallery

Acest tablou era probabil destinat să fie așezat deasupra ușii unui apartament privat dintr-un palat florentin. El reprezintă un episod din istoria Florenței, încă de actualitate pe la mijlocul secolului, bătălia de la San Romano, din anul 1432, în care florentinii își învinseseră rivalii. La prima vedere, această pictură pare foarte medievală. Cavalerii în armuri, cu lănci lungi în mână, strunindu-și caii ca la turnir, ar putea să ne ducă cu gândul la un roman cavaleresc din Evul Mediu, și nici maniera în care e reprezentată scena nu ne frapează la început prin modernismul ei. Oamenii și caii par oarecum din lemn, aproape niște jucării, iar întreaga operă are ceva vesel care o menține foarte departe de realitățile războiului. Dar,

dacă ne întrebăm de ce acei cai ne duc cu gândul la un manej și de ce scena întreagă ne face să ne gândim la un teatru de marionete, vom face o descoperire ciudată. Tocmai obsesia noilor posibilități ale artei sale l-a împins pe pictor să facă totul pentru ca figurile lui să pară că se ridică în spațiu, ca și cum ar fi sculptate, nu pictate. Se spune că descoperirea perspectivei îl tulburase foarte mult pe Uccello, care petrecea zile și nopți desenând obiecte în racursi, punându-și permanent noi probleme. Colegii lui spuneau că era atât de profund cufundat în acest studiu, încât abia dacă ridica privirea când soția îl chema la masă, exclamând: „Ce lucru nemaipomenit perspectiva asta!” Pictura lui reflectă această pasiune. Se vede bine că Uccello s-a străduit să reprezinte într-un racursi corect diferitele piese de armură de pe sol. Probabil că era deosebit de mândru de războinicul care zăcea în prim-plan, pentru că reprezentarea lui în racursi era o problemă delicată (ilustr. 167).



167. Paolo Uccello, *Bătălia de la San Romano*, detaliu

Încă nu mai fusese pictată vreodată o astfel de figură și probabil că a făcut senzație, dovedind interesul acordat de Uccello perspectivei și obsesia exercitată asupra lui de aceasta. Lăncile rupte și împrăștiate pe pământ sunt dispuse în așa fel, încât converg spre același punct de fugă. Acest aranjament aproape matematic este în parte vinovat de aspectul artificial și teatral al scenei. Dacă, de la acest carusel de viteji, ne întoarcem ochii la picturile cu călăreți ale lui Van Eyck (ilustr. 157) și la miniaturile fraților Limbourg,

pe care le-am comparat (ilustr. 144), vom vedea cu claritate ce anume a păstrat Uccello din tradiția gotică și ce a făcut din ea. Van Eyck transformase plastica stilului internațional prin introducerea a nenumărate detalii provenite din observarea realității și străduindu-se să redea cea mai mică nuanță a aspectului exterior al lucrurilor. Uccello merge mai curând pe un drum contrar. Prin arta perspectivei, el se străduiește să construiască un spațiu convingător care va da figurilor sale soliditate și veridicitate. Sigur, par solide, dar efectul produs are ceva din acele vederi stereoscopice privite printr-un aparat binocular. Uccello încă nu știa, prin lumină și umbră, prin redarea atmosferei, să mlădieze contururile ascuțite create de o perspectivă abstractă. Totuși, când contemplăm tabloul, nu găsim nimic greșit: obsesiile sale geometrice nu-l împiedicau pe Uccello să fie un artist complet.

Un artist ca Fra Angelico asimila noutatea păstrând spiritul vechi; Uccello însă e complet dominat de problemele noi; artiști mai puțin pioși și mai ambițioși au știut să profite de procedeele noi fără să se preocupe prea mult de problemele pe care le puneau. Probabil că pe ei îi prefera publicul, deoarece combinau seducțiile trecutului și ale prezentului. În această privință, caracteristic este faptul că familia Medici l-a ales pe Benozzo Gozzoli (cca 1421-1497) să decoreze capela privată a palatului său din Florența. Acest elev al lui Fra Angelico avea un temperament diferit de cel al maestrului. El a pictat pe pereții acestei capele cortegiul regilor magi, străbătând cu

mare pompă un peisaj fermecător (ilustr. 168).



168. Benozzo Gozzoli, *Călătoria magilor spre Bethleem*, cca 1459-1463, detaliu dintr-o frescă din capela Palatului Medici. Riccardi, Florența

Tema biblică constituie pentru el ocazia să înfățișeze costume somptuoase și găтели splendide. E o lume feerică, numai lux și veselie. Această înclinație de a reprezenta modul în care își petrecea timpul nobilimea am văzut-o manifestându-se în Burgundia (ilustr. 144), ținut cu care familia Medici întreținea relații comerciale destul de strânse. Gozzoli pare să fi vrut să arate că noile cuceriri artistice puteau servi la redarea și mai vie și mai plăcută a acelor imagini agreabile din viața contemporană lui. Și nu avem de ce ne plânge. Trebuie să fim recunoscători acelor pictori minori care ne-au transmis astfel aspecte ale vieții pitorești din acel timp. Această capelă mică, unde pare că încă plutește parfumul sărbătorilor trecute, este unul dintre locurile cele mai evocatoare din Toscana.

În aceeași perioadă, în alte orașe italiene, alți pictori asimilaseră și ei aportul lui Donatello și Masaccio, și poate că puneau mai multă pasiune decât florentinii în a profita de el. Mai întâi Andrea Mantegna (1431-1506), care a lucrat succesiv la Padova, oraș universitar vecin cu Veneția, apoi la curtea ducilor de Mantova. Într-o biserică din Padova, foarte aproape de celebra capelă decorată de Giotto, Mantegna a pictat o serie de fresce care ilustrează viața Sfântului Iacov. Lăcașul a fost grav lovit de o bombă în cursul celui de-al Doilea Război Mondial, astfel încât a mai rămas puțin din această

capodoperă. Este o pierdere ireparabilă, pentru că era o lucrare esențială a picturii din toate timpurile. Una dintre aceste fresce (ilustr. 169) îl reprezenta pe Sfântul Iacov condus la locul supliciului.



169. Andrea Mantegna, *Sfântul Iacov pe drumul supliciului*, cca 1455, fragment dintr-o frescă distrusă în 1943, aflată pe vremuri la biserica Eremitani din Padova

Precum Giotto sau Donatello, Mantegna a vrut să picteze scena așa cum probabil că s-a petrecut cu adevărat, dar exigența în fața realității era acum mult mai mare decât în timpul lui Giotto. Esențial pentru Giotto era spiritul scenei reprezentate, exactitatea atitudinii bărbaților și femeilor prezenți la eveniment. Mantegna era și el interesat de cadrul scenei. Știa că Sfântul Iacov trăise pe vremea Imperiului Roman și avea ambiția să reconstituie episodul așa cum probabil se petrecuse. De aceea, studiasse cu grijă monumentele clasice. Poarta orașului, prin care a trecut Sfântul Iacov, este un arc de triumf roman, iar soldații din escortă sunt îmbrăcați și înarmați precum cei pe care îi cunoaștem din sculptura romană. Această pictură evocă arta antică nu doar prin detaliul ornamental: întreaga scenă, în simplitatea ei severă, în măreția ei austeră, reflectă spiritul artei romane. Între fresca lui Benozzo Gozzoli și lucrarea, aproape contemporană, a lui Mantegna, contrastul n-ar putea fi mai impresionant. În cortegiul vesel al lui Gozzoli, am perceput un fel de amintire a stilului gotic internațional. Mantegna însă merge mai departe pe drumul lui Masaccio. Figurile sale sunt la fel de sculpturale și grandioase ca și cele ale florentinului. Ca și el, folosește pe larg posibilitățile perspectivei, dar nu face paradă de efecte magice ca Uccello. Mai curând se străduiește să construiască scena, unde personajele sale evoluează ca niște adevărați actori, pe care îi dispune cu abilitate, ca un regizor experimentat. Episodul este exprimat într-un mod

teatral: escorta sfântului s-a oprit un moment, pentru că scribul care trebuia să citească sentința, brusc iluminat, s-a aruncat la picioarele lui ca să-i primească binecuvântarea. Calm, sfântul s-a întors spre om să-l binecuvânteze. Soldații sunt surprinși, iar unul dintre ei, prin gestul său, pare să arate că el însuși este emoționat. Arcada porții încadrează scena și o desparte de mulțimea spectatorilor ținută în loc de gărzi.

Cam în aceeași perioadă, un foarte mare pictor, Piero della Francesca (1416?-1492), aplica la sud de Florența, la Arezzo și Urbino, aceleași noutăți pe care Mantegna le folosea în nordul Italiei. Ca și frescele lui Benozzo Gozzoli și Mantegna, cele ale lui Piero della Francesca au fost pictate la puțin timp după anul 1450, cam cu o generație după Masaccio. Compoziția reprodusă de ilustrația 170 înfățișează legenda faimoasă a visului care l-a făcut pe împăratul Constantin să îmbrățișeze credința creștină.



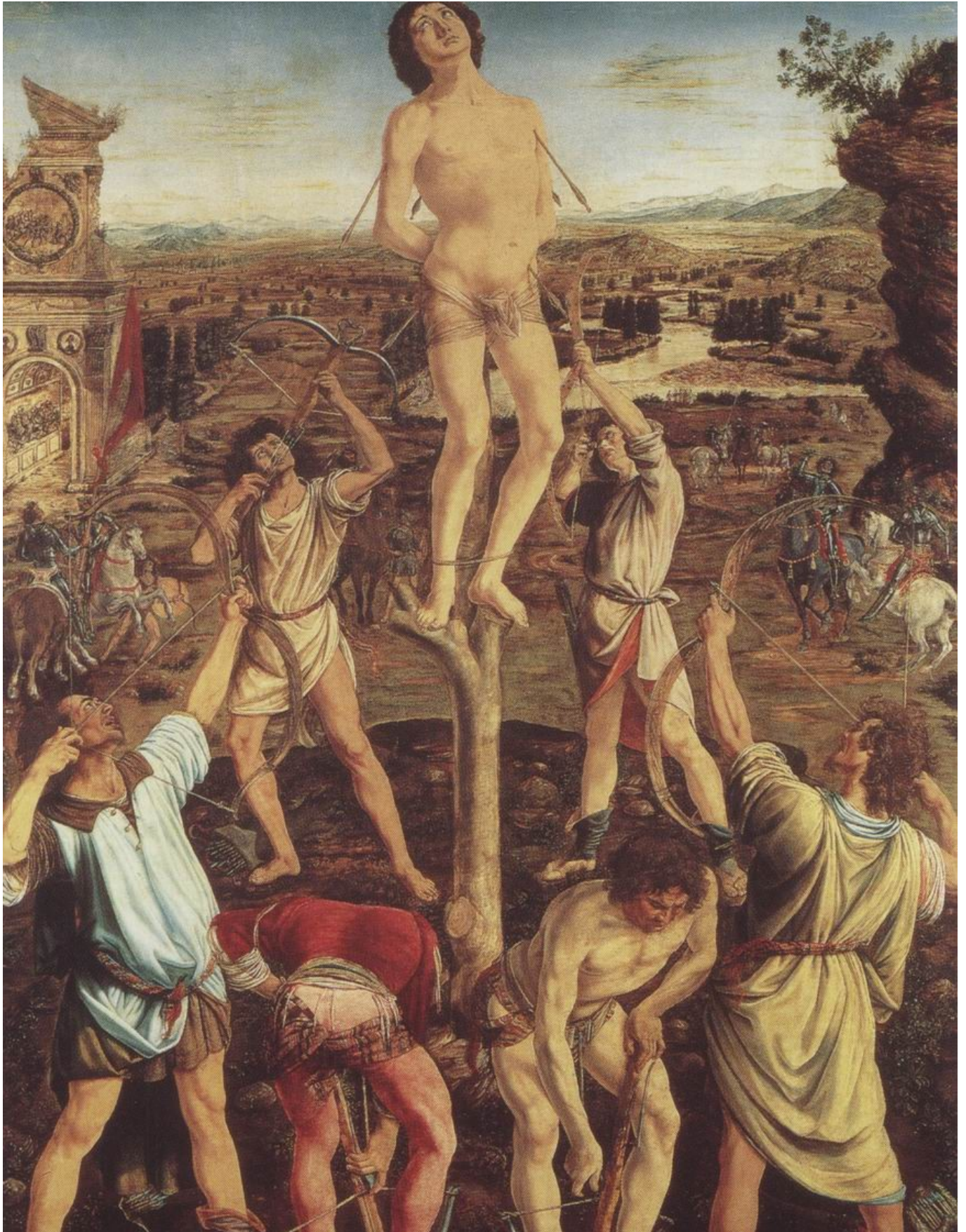
170. Piero della Francesca, *Visul lui Constantin*, cca 1460, detaliu dintr-o frescă din Arezzo, biserica San Francesco

Înaintea unei bătălii decisive, suveranul visează că un înger îi arată crucea, spunând: „Sub acest semn vei învinge”. Scena se petrece în tabăra împăratului, cu o noapte înaintea bătăliei. Cortul întredeschis ne lasă să-l vedem pe împărat dormind. Garda de corp veghează asupra lui și doi soldați fac de pază. Noaptea se luminează brusc: un înger coboară din ceruri, ținând simbolul crucii în mâna întinsă. Ca la Mantegna, scena are ceva teatral: spațiul este unul scenic și nimic nu abate atenția de la acțiune. La fel ca Mantegna, Piero della Francesca a fost preocupat de aspectul roman al legionarilor și, la fel ca padovanul, a refuzat detaliile colorate și pitorești dragi lui Gozzoli. Piero della Francesca a ajuns și el să stăpânească pe deplin știința perspectivei; racursiul îngerului este atât de curajos, încât se înțelege cu dificultate. Și îmbogățește metodele geometrice de tratare a spațiului cu una nouă, la fel de importantă: redarea luminii. S-ar putea spune că artiștii medievali nu au fost preocupați de acest lucru. Figurile lor plate nu au umbră. Masaccio fusese și în această privință un deschizător de drum, iar figurile sale ieșite în relief prezentau contururi accentuate prin efectele luminii și umbrei (ilustr. 149). Dar încă nimeni nu mai văzuse, la fel de clar ca Piero della Francesca, nenumăratele efecte care pot fi obținute din felul în care cade lumina. În *Visul lui Constantin*, lumina nu

se limitează să participe la relieful formelor, ci contribuie, la fel ca geometria, la crearea iluziei perspectivei. Soldații se detașează ca siluete întunecate pe cortul puternic luminat. Și astfel este redată distanța care îi desparte pe soldați de postamentul servind drept jilț gărzii de corp, care primește lumina drept în față. Forma rotundă a cortului și aspectul interior sunt bine înfățișate prin lumină, poate mai mult decât prin folosirea perspectivei. Dar Piero della Francesca face lumina să săvârșească un miracol și mai mare: datorită ei a putut să redea atmosfera misterioasă a acelei scene din miez de noapte, atmosfera visului imperial care avea să schimbe cursul istoriei. Prin acest calm, această simplitate maiestuoasă, el este fără îndoială adevăratul urmaș al lui Masaccio.

În timp ce acești artiști și alții asemenea lor aplicau descoperirile marii generații florentine, chiar la Florența pictorii deveneau din ce în ce mai conștienți de noile probleme provocate chiar de aceste descoperiri. În entuziasmul începutului, s-a putut crede că știința perspectivei și studiul naturii ar putea să rezolve problemele. Dar nu trebuie să confundăm arta cu știința. Procedeele tehnice pot să fie perfecționate, dar arta însăși este străină noțiunii de progres așa cum este înțeles el în materie de știință. În artă, orice nouă descoperire duce spre o nouă dificultate. Am remarcat faptul că pictorii din Evul Mediu nu dețineau principiile unui desen corect, și chiar această insuficiență le dădea mai multă libertate în dispunerea figurilor pe suprafața ce trebuia pictată

și le permitea compoziții perfect riguroase. Ilustrațiile 120 și 129 sunt exemple potrivite pentru secolul al XII-lea și secolul al XIII-lea. Un pictor precum Simone Martini, în secolul al XIV-lea (ilustr. 141), avea încă toată libertatea să-și zugrăvească personajele, pe un fond auriu, în contururi clare. Dar, din momentul în care tabloul a început să fie considerat o oglindă a realității, problema dispunerii figurilor a devenit mai arzătoare. În lumea reală, ființele și obiectele nu sunt în mod natural asamblabile în grupuri armonioase și li se întâmplă rareori să se detașeze net pe un fond neutru. Cu alte cuvinte, noua sa știință îl expunea pe artist la pierderea celei mai prețioase calități, crearea unui ansamblu a cărui unitate să poată satisface spiritul. Pericolul este deosebit de serios când e vorba de tablouri mari de altar sau de alte lucrări monumentale, de picturi destinate să fie văzute de departe și nevoite să se armonizeze cu un cadru arhitectural. În plus, astfel de opere trebuiau în mod obligatoriu să exprime cu claritate tema lor sacră în fața credincioșilor. Ilustrația 171 ne arată un artist florentin din a doua jumătate a secolului al XV-lea, Antonio Pollaiuolo (1432?-1498), luptându-se cu problema nouă de a îmbina rigoarea desenului cu armonia compoziției.



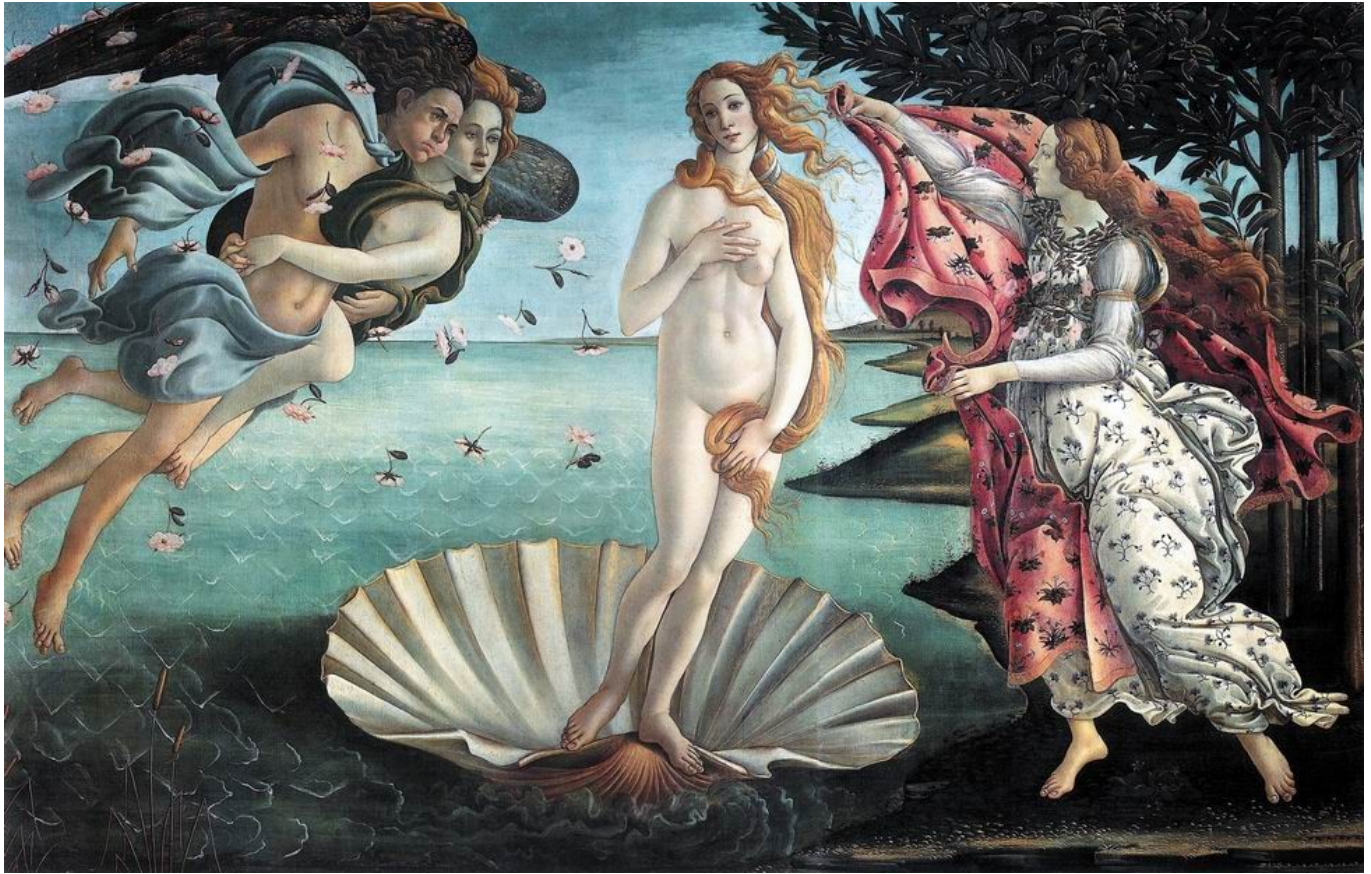
171. Antonio Pollaiuolo, *Martiriul Sfântului Sebastian*, cca 1475, retablu, ulei pe lemn, 292,5 x 202,6 cm. Londra, National Gallery

Este una dintre primele tentative de a rezolva problema prin aplicarea unor reguli precise, nu doar în mod instinctiv și empiric. Rezultatul poate că nu-i prea fericit, nici tabloul foarte seducător, dar arată foarte bine noile griji ale artiștilor florentini și modul deliberat prin care se străduiau să rezolve dificultatea. Scena prezintă martiriul Sfântului Sebastian. Sfântul este legat de trunchiul unui copac, în mijlocul a șase călăi, iar ansamblul grupului formează un triunghi isoscel. Călăii se prezintă simetric doi câte doi.

Disponerea este atât de clară și de regulată, încât capătă o oarecare rigiditate. Pictorul a văzut cu siguranță primejdia; de aceea, a încercat să aducă o oarecare diversitate. În fiecare grup simetric, unul dintre călăi e văzut din spate, celălalt, din față. Prin acest artificiu simplu, pictorul a încercat să îndulcească rigoarea compoziției, introducând astfel și un sens de mișcare și contramișcare, care ne duce cu gândul la tehnica muzicală. În acest tablou al lui Pollaiuolo, procedeul este deliberat și compoziția are ceva dintr-un exercițiu. Vedem pictorul folosind același model observat din diferite unghiuri, și se pare că, în mândria lui de a reda atât de bine forma mușchilor și mișcarea, aproape că a uitat subiectul picturii. De altfel, artistul nu prea a reușit în tentativa lui. Sigur, a știut să aplice știința perspectivei splendidului peisaj toscan, din care e făcut fondul, dar între acesta și tema principală nu a știut să creeze o

unitate. Nimic nu face trecerea între colina pe care are loc martiriul și peisajul din depărtare. Ne putem întreba dacă Pollaiuolo nu ar fi făcut mai bine dispunându-și personajele pe un fond neutru, în stilul fondurilor aurii ale predecesorilor săi, dar ne dăm seama imediat că acest expedient îi era interzis. Figuri atât de puternice, mai ales atât de vii, ar fi fost deplasate pe un fond auriu. Din momentul în care arta a început să rivalizeze cu natura, nu mai era cale de întoarcere. Acest tablou al lui Pollaiuolo este caracteristic naturii problemelor pe care probabil le discutau între ei artiștii din timpul său. Artă italiană a atins cele mai înalte culmi ale sale, găsind soluția la aceste probleme, cu o generație mai târziu.

Unul dintre artiștii florentini cei mai activi în această căutare, din cursul celei de-a doua jumătăți a secolului, este pictorul Sandro Botticelli (1446-1510). *Nașterea zeiței Venus* este una dintre operele sale cele mai faimoase (ilustr. 172).



172. Sandro Botticelli, *Nașterea zeiței Venus*, tempera pe pânză, 172,5 x 278,5 cm. Florența, Galleria degli Uffizi

Nu mai era vorba de o temă creștină, ci de un mit antic. Poetii din Antichitate fuseseră cunoscuți în cursul Evului Mediu, dar abia în timpul Renașterii, când italienii s-au străduit cu o mare pasiune să reînvie gloria vechii Rome, miturile antice au devenit familiare cercurilor cultivate. Pentru acești oameni, mitologia grecilor și romanilor pe care îi admirau atât de mult era cu totul altceva decât un ansamblu de povești plăcute. Aveau un respect atât de mare față de înțelepciunea celor din vechime, încât, după părerea lor, legendele antice conțineau un adevăr misterios și profund. Acest tablou i-a fost comandat lui Botticelli de un membru bogat și puternic al

familiei Medici, pentru o vilă de la țară. Probabil că el sau un erudit din anturajul lui i-a expus pictorului ce se știa despre felul în care cei din vechime o reprezentaseră pe Venus ieșind din valuri. Pentru acești cărturari, nașterea zeiței simboliza apariția în această lume a divinului mesaj al Frumuseții. Pictorul a vrut să se arate demn de un astfel de mit. Subiectul e clar. Venus, ieșită din mare, în picioare pe o scoică, e împinsă spre țărm de două divinități ale vântului, sub o ploaie de trandafiri. O nimfă o așteaptă pe mal cu o mantie purpurie. Botticelli a reușit acolo unde Pollaiuolo a eșuat. Pictura lui e de o armonie perfectă. Este adevărat că Botticelli a sacrificat o parte din elementele esențiale pentru predecesorul lui: figurile lui nu au aceeași soliditate și nu sunt desenate la fel de corect precum cele ale lui Pollaiuolo sau Masaccio. Grația mișcării, arabescul muzical al compoziției amintesc de tradiția gotică a lui Ghiberti și Fra Angelico; poate că percepem chiar un ecou al artei secolului al XIV-lea, al artei lui Simone Martini (ilustr. 141) și a meșterilor aurari francezi (ilustr. 139). Venus a lui Botticelli este atât de frumoasă, încât abia dacă remarcăm ciudata lungime a gâtului, umerii căzuți și stângăcia cu care brațul stâng se articulează pe lângă corp. Ar trebui mai curând să spunem că aceste libertăți luate de Botticelli față de natură, în căutarea grației, sporesc frumusețea și armonia operei, deoarece ne dau impresia unei creaturi infinit de tandre și delicate plutind spre țărmurile noastre, ca un dar al zeilor.

Bogatul negustor care comandase pictura, Lorenzo

di Pierfrancesco dei Medici, s-a întâmplat să aibă în serviciul său un florentin care avea să dea numele lui unui continent. Pentru el a plecat spre Lumea Nouă Amerigo Vespucci: am ajuns la anii pe care istoricii îi consideră în general ca fiind sfârșitul Evului Mediu. Am văzut arta italiană făcând, în câteva rânduri, un pas decisiv, care poate fi considerat ca deschizând o eră nouă: pe la 1300, au fost descoperirile lui Giotto, pe la 1400, cele ale lui Brunelleschi. Dar poate că este ceva și mai important decât aceste revoluții tehnice: o metamorfoză treptată a artei în cursul acestor două secole, o schimbare mai ușor de simțit decât de descris. Dacă vom compara miniaturile medievale despre care am vorbit în capitolele precedente (ilustr. 131 și 140) cu o miniatură florentină executată către anul 1475 (ilustr. 173), vom vedea imediat că aceeași artă poate fi folosită într-un spirit diferit.



Incip ordo missalis in
consuetudinem romane
curie: Dominica prima
de aduentu: Sicut ad scan
dariam in aueem. Inuit



meam deus meus in officio
non erubescam, neque irideant

me inimici mei et cum inimicis
te expectant non confundent. ps. 2
Gloria tuas domine demonst
m et semitas tuas edoce me
Sequitur immediate. No

Gloria patri et filio. Quo fini
to repetitur inuitus. Ad
teleam. Existe modus
repetitur inuitus. seru atp
totum anni cunctis. Gloria
patri post introitum etiam
in festis duplicibus. Oratio

Ecce quis dicit potenti
am tuam et ueni ut
ab inimicis peccatorum



173. Gherardo di Giovanni, *Buna Vestire și scene din Divina Comedie a lui Dante*, cca 1474-1476, pagină dintr-o carte de rugăciuni. Museo Nazionale del Bargello, Florența

Nu că maestrul florentin ar fi lipsit de respect și de credință. Dar puterea pe care arta lui o dobândise nu-i putea permite să continue să nu vadă în ea decât un mijloc de a exprima o temă sacră. Și a vrut, prin noua lui știință, să scoată în evidență un sens de veselă și bogată plenitudine. Sigur, această funcție a artei de a spori frumusețea și grația vieții nu fusese niciodată uitată, dar în timpul Renașterii italiene a căpătat o importanță din ce în ce mai mare.



Pictarea unei fresce și amestecarea culorilor, cca 1465, detaliu dintr-o gravură florentină înfățișând activitățile celor născuți sub influența planetei Mercur

14. TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE (II)

Secolul al XV-lea în țările din Nord

În Italia, inovațiile lui Brunelleschi și ale contemporanilor săi imprimă secolului al XV-lea o cotitură decisivă în istoria artei. Florența a dus arta italiană pe un nou plan, îndepărtând-o de evoluția artelor din restul Europei. Aspirațiile artiștilor septentrionali din cursul veacului al XV-lea probabil că nu se deosebeau chiar atât de mult de cele ale contemporanilor lor italieni, după cum nu se deosebeau nici principiile tehnicilor lor. Contrastul cel mai frapant se observă în arhitectură. Prin folosirea elementelor clasice, Brunelleschi marcase sfârșitul stilului gotic la Florența. Abia aproape un secol mai târziu, exemplul a fost urmat și dincolo de Alpi. În aceste țări, stilul gotic și-a continuat evoluția tot secolul al XV-lea. Elemente esențiale ale arhitecturii gotice, precum arcul frânt și arcul butant, continuă să fie folosite, dar tendința spre profunzime se schimbă. Am văzut înclinația accentuată a arhitecților din secolul al XIV-lea spre o ornamentație bogată și apariția în Anglia a stilului „decorat” (ilustr. 137). În cursul secolului al XV-lea, această înclinație spre o ornamentație fantastică și abundentă s-a accentuat.

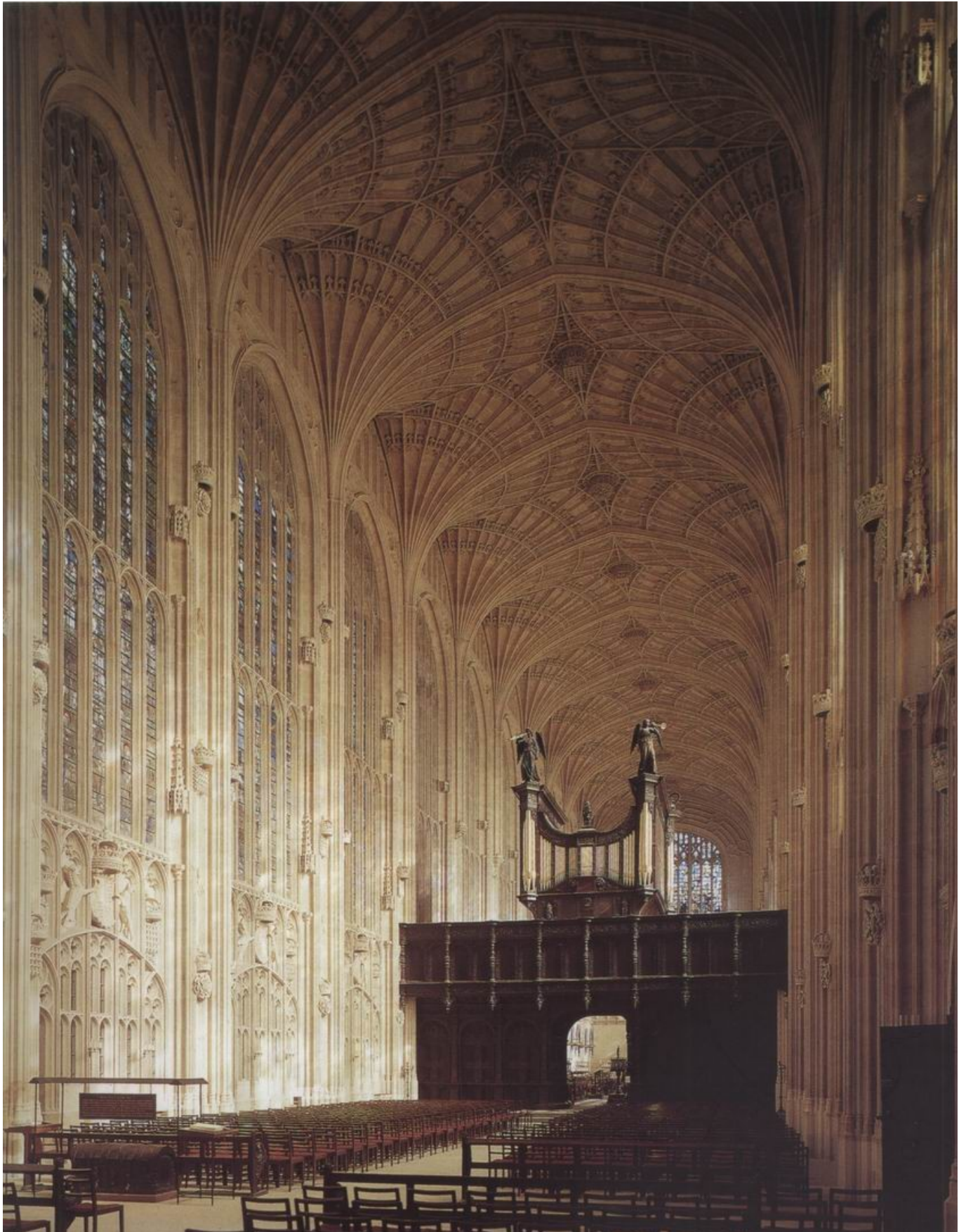


174. Curtea Palatului de Justiție (cândva trezorerie) din Rouen, 1482.
Stilul gotic flamboaiant

Palatul de Justiție din Rouen (ilustr. 174) este un exemplu caracteristic pentru această ultimă perioadă a goticului francez, pentru ceea ce se numește în general stilul „flamboaiant”. Edificiul pare să fi fost în întregime acoperit cu un decor de o varietate infinită,

fără a urmări vreo funcție structurală. Bogăția inventivă extraordinară conferă unora dintre aceste monumente un caracter aproape feeric, dar intuim că arhitecții epuizaseră astfel ultimele posibilități ale construcției gotice și că o reacție trebuia să se producă, în mod fatal, mai devreme sau mai târziu. În realitate, unele simptome indică faptul că, și fără influența directă a Italiei, arhitecții septentrionali ar fi ajuns să elaboreze un stil nou, mai simplu.

Această tendință s-a manifestat mai ales în Anglia, în ultima formă a stilului gotic cunoscut sub numele de stilul „perpendicular”. Acest nume marchează caracterul goticului târziu în Anglia, când liniile drepte tind să fie preferate curbilor din stilul „decorat”. Exemplul cel mai faimos în ceea ce privește acest stil este admirabila capelă de la King's College din Cambridge, începută în 1446 (ilustr. 175).



175. Capela de la King's College din Cambridge, începută în 1446.
Stilul perpendicular

Planul acestei biserici este mult mai simplu decât cel al edificiilor gotice anterioare: nu are nave laterale și, în consecință, nici stâlpi interiori. Ansamblul te duce mai curând cu gândul la o sală înaltă boltită, decât la interiorul unei biserici. Structura generală s-a simplificat, dar imaginația decoratorului nu a avut nicio reținere în privința detaliului și, în particular, în privința formeii bolții (boltă în evantai). Nervurile ei, curbe și linii încrucișate, evocă, asemenea unui ecou îndepărtat, manuscrisele celtice (ilustr. 103).

Evoluția picturii și a sculpturii la nord de Alpi este, într-o anumită măsură, paralelă cu evoluția arhitecturii. Cu alte cuvinte, în timp ce spiritul Renașterii a învins în Italia pe toată linia, Nordul a rămas fidel tradiției gotice tot secolul al XV-lea. În pofida aportului considerabil al fraților Van Eyck, noua știință nu se impune artiștilor, care continuă să respecte tradiția și uzul. Legile matematice ale perspectivei, secretele anatomiei și studiul ruinelor romane încă nu au tulburat liniștea măestrilor din Nord.

În acest sens, putem vedea încă în ei niște artiști „medievali”. Și totuși și unii, și ceilalți erau obligați să facă față unor probleme asemănătoare. Jan van Eyck demonstrase că o pictură putea să fie o reflectare fidelă a naturii prin grija de a acumula cât mai multe detalii (ilustr. 157 și 158). Dar așa cum, în Italia, Fra Angelico și Benozzo Gozzoli (ilustr. 165 și 168)

adaptaseră noutățile lui Masaccio la spiritul secolului al XIV-lea, tot așa unii artiști din Nord au adaptat metoda lui Van Eyck la teme mai tradiționale. Astfel, pictorul german Stefan Lochner (1410?-1451), artist care a lucrat în principal la Köln, este într-un fel un Fra Angelico septentrional: fermecătoarea sa Fecioară, așezată în fața unor ramuri de trandafiri, înconjurată de îngerași muzicieni (ilustr. 176), arată că acest artist stăpânea arta lui Jan van Eyck, și totuși, prin spiritul ei, această operă e mai apropiată de dipticul Wilton (ilustr. 143), lucrare din secolul al XIV-lea, decât de picturile lui Jan van Eyck.



176. Stefan Lochner, *Fecioara cu trandafiri*, cca 1440, ulei pe lemn, 51 x 40 cm. Köln. Wallraf-Richartz Museum

Comparația dintre cele două tablouri este instructivă. Se vede imediat că Lochner învățase să stăpânească ceea ce pentru predecesorul lui era o mare dificultate: știa să exprime spațiul din jurul personajului principal. Comparate cu figurile sale, cele din dipticul Wilton par plate. Fecioara lui Lochner este încă pictată pe un fond auriu, dar, în fața acestui fond, pictorul a știut să construiască un spațiu adevărat, care evocă spațiul teatrului: doi îngeri țin colțurile unei cortine ce pare că se lasă din cadru. Dintre picturile din secolul al XV-lea, opere precum cele ale lui Lochner și Fra Angelico au frapat, primele, în secolul al XIX-lea, imaginația criticilor romantici, îndeosebi a lui Ruskin și a pictorilor din confreria prerafaelită. Au găsit aici tot farmecul unei pietăți naive și spontane și, într-un anumit sens, au dreptate. Poate că aceste picturi sunt atât de seducătoare pentru că, obișnuiți fiind să găsim în tablouri spațiu real și desen mai mult sau mai puțin corect, ele ne sunt mai accesibile decât operele artiștilor medievali mai vechi, al căror spirit totuși îl păstrează.

La alți artiști, am fi tentați să vedem un echivalent nordic al lui Benozzo Gozzoli, care ne-a lăsat în frescele sale o imagine atât de fermecătoare a lumii elegante din timpul lui, având în plus ceva din spiritul stilului internațional. Este vorba îndeosebi de pictorii de cartoane de tapiserie și de miniaturi de

manuscrise. Pagina reprodusă de ilustrația 177 este contemporană cu frescele lui Gozzoli.



177. Jean Le Tavernier, pagină de dedicație pentru *Cuceririle lui*

Scena tradițională care îl arată pe autor prezentându-și manuscrisul nobilului său mecena este situată în planul cel mai îndepărtat. Pictorul nu a considerat scena destul de pitorească. Astfel, încadrând-o într-un fel de vestibul, ne arată toată viața din jur. Lângă poarta orașului, un grup se pregătește pentru vânătoare; acest lucru este sugerat de un personaj elegant purtând un șoim pe mână, în mijlocul unui cerc de burghezi în costume fastuoase. Vedem tarabele instalate lângă ziduri și chiar sub poarta orașului. În fond, este o imagine plină de viață dintr-o cetate a aceluși timp, așa cum cei din Evul Mediu nu încercaseră niciodată să prezinte. Trebuie să ne întoarcem până la arta egipteană ca să găsim reprezentări la fel de fidele ale vieții cotidiene. La fel de fidele, dar mai puțin precise și mai puțin amuzante. Este efectul ironiei familiare a ilustratorilor medievali, manifestată în *Psaltirea Reginei Mary* (ilustr. 140). Artă septentrională, mai puțin preocupată decât arta italiană de atingerea unui ideal de frumusețe și de armonie, va încerca să exploateze din ce în ce mai mult acest filon.

Totuși, ar fi total greșit să ne imaginăm că aceste două „școli” se dezvoltă ignorându-se complet. Astfel, știm că cel mai mare pictor francez din acel timp, Jean Fouquet (1420?-1480?), a făcut în tinerețe o călătorie în Italia. A poposit la Roma și a pictat acolo, în 1447, un portret al Papei. Portretul unui donator, reprodus în ilustrația 178, a fost probabil

executat la câțiva ani după întoarcerea în Franța.



178. Jean Fouquet, *Estienne Chevalier, trezorierul regelui Carol al VII-lea, împreună cu Sfântul Ștefan*, cca 1450, panou al unui retable, ulei pe lemn, 96 x 88 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Ca în dipticul Wilton (ilustr. 143), sfântul ocrotitor domină figura donatorului așezat în genunchi. Sfântul Ștefan, primul diacon al Bisericii, poartă însemnele liturgice ale demnității sale. Are în mână o carte pe care este așezată o piatră mare ascuțită, simbol al lapidării sale. Dacă vom compara acest portret cu dipticul Wilton, vom constata încă o dată progresul imens făcut, în jumătate de secol, în reprezentarea naturii. Personajele lui Fouquet nu mai sunt siluete, ci se bucură de o bună reliefare a formelor. În diptic, nu există nici lumină, nici umbră. Fouquet folosește lumina la fel ca Piero della Francesca (ilustr. 170). Măiestria cu care Fouquet a situat figurile sale nobile și sculpturale într-un spațiu adevărat arată cât de impresionat a fost de ceea ce văzuse în Italia. Și totuși arta lui diferă de cea a italienilor. Interesul pe care îl are față de textura obiectelor (blană, piatră, stofă, marmură) dovedește legătura artei sale cu tradiția Nordului.

Cam în aceeași perioadă, un alt mare artist din Nord a călătorit și el la Roma. Este vorba de Rogier van der Weyden (1400?-1404), care a făcut un pelerinaj la Roma în 1450. Știm puține lucruri despre viața lui: s-a bucurat de o mare celebritate și a trăit în sudul Țărilor de Jos, nu departe de locul unde a lucrat Van Eyck. Ilustrația 179 reproduce un mare tablou de altar, o coborâre de pe cruce.



179. Rogier van der Weyden, *Coborârea de pe cruce*, cca 1435, retablu, ulei pe lemn, 220 x 262 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado

Ca și Van Eyck, Van der Weyden se pricepea să reproducă cu fidelitate cele mai mici detalii. Și totuși această pictură nu dă iluzia realității. Figurile sunt dispuse pe un fel de platformă fără profunzime, detașându-se pe un fond neutru. Pictorul a rezolvat cu eleganță o problemă asemănătoare celei în fața căreia se afla Pollaiuolo (ilustr. 171). Trebuind să execute la scară mare un tablou de altar destinat să fie văzut de

departe și să fie ușor accesibil înțelegerii majorității credincioșilor, Van der Weyden a conceput o compoziție clară, fără nimic forțat, nici laborios. Trupul lui Hristos, a cărui față este îndreptată spre spectator, formează centrul compoziției. Figurile femeilor sfinte sunt dispuse în jurul lui, Sfântul Ioan se apleacă spre Fecioara fără cunoștință, formând pereche simetrică cu Maria Magdalena, în timp ce corpul căzut al Fecioarei se armonizează cu înclinația corpului fiului ei. Atitudinea de calm a personajelor care asistă la scenă contrastează cu mimica expresivă a actorilor principali. Se poate vorbi cu adevărat de actori, deoarece ai impresia că te afli în fața unui „mister” medieval, interpretat sub conducerea unui regizor de geniu, cunoscător al marilor lucrări ale artei gotice și dornic să redea limbajul lor. Astfel, transpunând în stilul nou, mai aproape de natură, temele esențiale ale picturii gotice, Rogier van der Weyden aduce artei din Nord soluția la o problemă gravă. Artistul a evitat ca noutățile lui Van Eyck să tulbure limpezimea compoziției, care era o calitate tradițională a artei medievale. De acum înainte, artiștii septentrionali vor încerca, fiecare în felul lui, să împace noile exigențe cu necesitățile tradiționale ale picturii religioase.

Aceste eforturi apar cu claritate în unele lucrări ale celui mai mare artist flamand din a doua jumătate a secolului, pictorul Hugo van der Goes (mort în 1482). Este unul dintre puținii maeștri nordici din această perioadă despre care avem câteva informații precise. Știm că la sfârșitul vieții sale s-a retras într-o

mănăstire, chinuit de crize de melancolie și de o obsesie de culpabilitate. În arta lui există în mod vădit ceva grav și încordat, care diferă mult de seninătatea lui Van Eyck. Ceea ce ne frapează cel mai mult în lucrarea sa *Moartea Fecioarei* (ilustr. 180) este modul în care a redat diversitatea atitudinilor celor doisprezece apostoli în fața solemnității evenimentului.



180. Hugo van der Goes, *Moartea Fecioarei*, cca 1480, retablu, ulei pe lemn, 146,7 x 121,1 cm. Bruges, Groeningemuseum

Expresia lor merge de la meditația calmă la durerea cea mai violentă și la curiozitatea vulgară. Ne vom face o idee mai clară despre dificultățile pe care Van der Goes a fost nevoit să le învingă, dacă privim timpanul catedralei din Strasbourg, unde este reprezentat același subiect (ilustr. 129). Comparați cu cei ai pictorului, apostolii sculptorului par toți la fel. Artistului medieval îi era ușor să-și dispună personajele într-o ordine ușor de înțeles. Nu era preocupat de problemele racursiului și ale redării spațiului, în schimb, simțim tot efortul lui Van der Goes pentru evocarea unei scene adevărate, și asta fără să lase gol sau inexpresiv vreun fragment al panoului său. La apostolii din prim-plan și în apariția de deasupra patului Fecioarei, sesizăm cu cea mai mare evidență efortul artistului pentru a-și etala personajele. Acest efort conferă totuși gesturilor ceva puțin forțat, accentuând aspectul dramatic al scenei care se derulează în jurul Fecioarei muribunde, singura figură având o expresie de reculegere în fața viziunii lui Hristos care deschide brațele spre ea.



180. Hugo van der Goes, *Moartea Fecioarei*, detaliu

Această persistență a tradiției gotice într-un fel de compromis, așa cum ne apare la Rogier van der Weyden, o găsim și la majoritatea sculptorilor din acel timp.



182. Veit Stoss, retablul Maicii Domnului din Cracovia, 1477-1489,
lemn policrom, h. 13,1 m

Vedem în ilustrația 182 un altar din lemn sculptat, comandat în 1477, la doi ani după tabloul de altar al lui Pollaiuolo studiat mai sus (ilustr. 171), pentru orașul Cracovia. Autorul lui este Veit Stoss, care a trăit cea mai mare parte a vieții la Nürnberg, unde a murit foarte bătrân, în 1533. Claritatea compoziției frapează, chiar și în fața unei reproduceri la scară atât de redusă. Asemenea credinciosului, care observă retablul de la celălalt capăt al navei, putem să discernem sensul fiecărei scene. În centru vedem, încă o dată, moartea Fecioarei, înconjurată de cei doisprezece apostoli; totuși, aici nu este reprezentată pe pat, ci rugându-se, în genunchi, în prim-plan. Deasupra, îl vedem pe Hristos care primește sufletul Fecioarei în strălucirea razelor cerurilor și, sus de tot, Fecioara încoronată de Tată și Fiu. Pe panouri sunt reprezentate momente din viața Fecioarei, pe care iconografia le numește – împreună cu încoronarea ei – „Cele Șapte Bucurii ale Fecioarei”. În stânga, de sus în jos, Buna Vestire, nașterea lui Isus și Adorația Magilor; în dreapta, episoade posterioare Patimilor: învierea lui Hristos, Ridicarea la Cer și Pogorârea Duhului Sfânt asupra apostolilor. Retablul era deschis în zilele de sărbătoare dedicate Fecioarei, reversul panourilor reprezentând subiecte ce comemorau alte sărbători religioase. Prin compoziția clară, această operă se potrivea foarte bine rolului său în cadrul ceremoniilor bisericii, fiecare detaliu fiind și el o

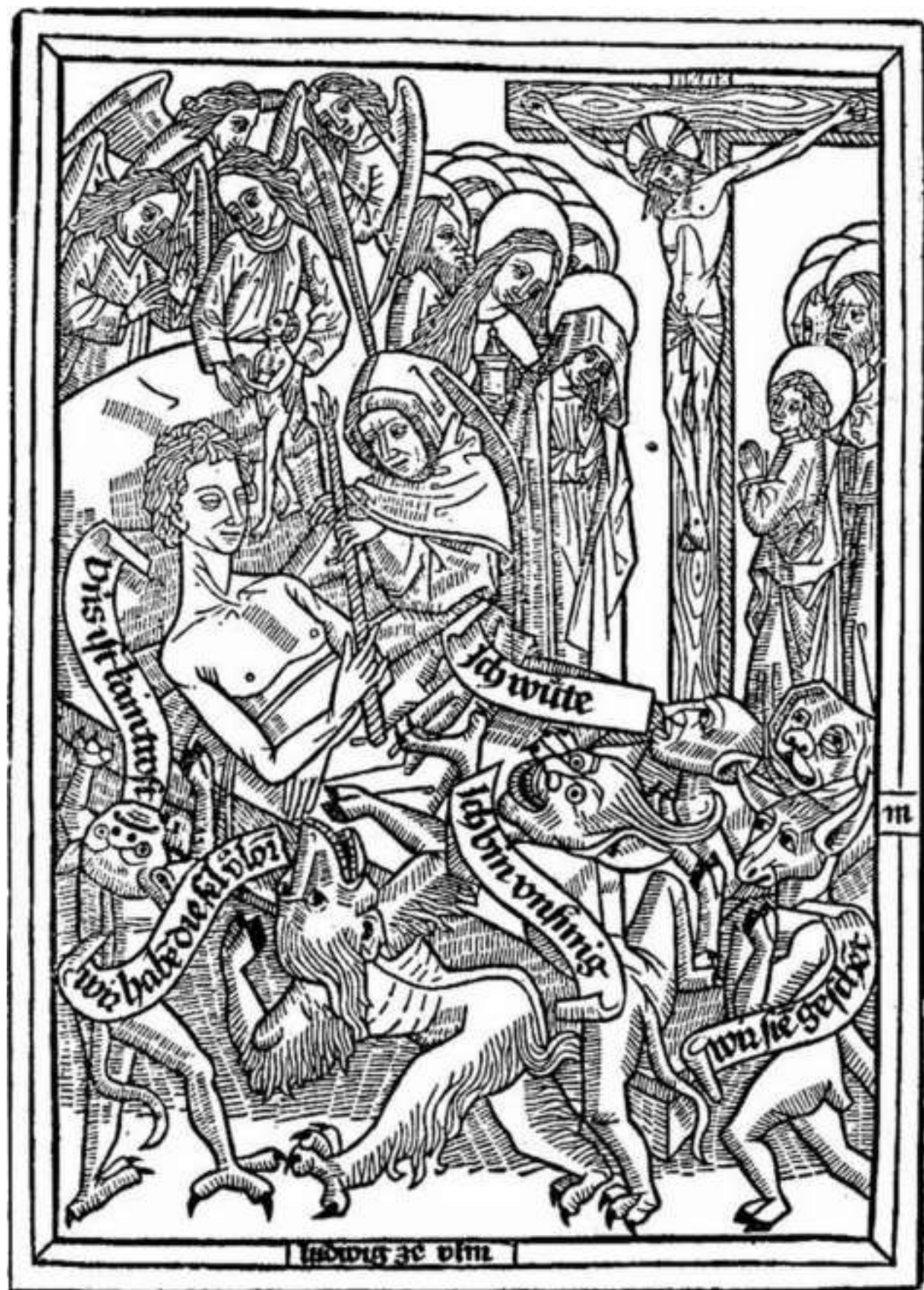
prețioasă operă de artă (ilustr. 183).



183. Veit Stoss, *Cap de apostol*, detaliu din ilustrația 182

Pe la mijlocul secolului al XV-lea, în Germania se înregistrase o invenție esențială, care va avea consecințe imense pentru dezvoltarea artelor, dar și pentru multe alte domenii: tiparul. Tipărirea imaginilor a precedat-o cu câteva decenii pe cea a cărților. Pelerinilor și credincioșilor le erau distribuite foi mici prezentând imagini ale sfinților și textul unor rugăciuni. Imprimarea acestor imagini era cât se poate de simplă, și aceeași metodă, perfecționată, avea să ducă la apariția tiparului așa cum îl cunoaștem. Se lua o planșă de lemn și se înlăturau cu

cuțitul toate părțile care nu trebuiau să se imprime. Cu alte cuvinte, tot ceea ce, în final, trebuia să rămână alb era scobit, iar tot ce trebuia să se imprime cu negru era lăsat așa cum era, formând linii înguste. Planșa terminată semăna cu ștampilele noastre din cauciuc și modul de imprimare pe hârtie era în fond același: după ce se ungea suprafața cu o cerneală specială, făcută din ulei și negru-de-fum, era presată pe o foaie de hârtie. Ceea ce numim xilografie sau gravură pe lemn. Această tehnică era ieftină și s-a popularizat cu repeziciune. Singure sau adunate în serii formând adevărate cărți, aceste xilogravuri se vindeau până și în bâlciuri. Imagini populare, imagini religioase, cărți de joc se multiplicau folosindu-se aceeași tehnică. Reproducem (ilustr. 184) o pagină din una dintre aceste prime cărți xilografiate.



184. *Omul cel drept pe patul de moarte*, cca 1470, lemn gravat, 22,5 x 16,5 cm. Ilustrație la *Arta de a muri cum se cuvine*, imprimată la Ulm

În fond, era un fel de predică prin imagine destinată să-i amintească credinciosului sfârșitul apropiat și să-l învețe – chiar acesta e titlul culegerii – „arta de a muri cum se cuvine”. Omul pios stă întins pe patul de moarte; un călugăr îi pune o lumânare în mâini. Un înger îi primește sufletul care iese pe gură, sub forma unei mici figuri care se roagă. În fundal, apare Hristos pe cruce, spre care muribundul trebuie să-și îndrepte gândurile. În prim-plan, o ceată de monștri, cu forme oribile și fantastice, se agită zadarnic. Banderolele reproduc exclamațiile lor: „Turbez!”, „Suntem nedreptățiți”, „Sunt înmărmurit”, „Sunt neîmpăcat”, „Am pierdut un suflet”. Puterea demonului este dezarmată în fața credinciosului care cunoaște arta de a muri cum se cuvine.

Când Gutenberg a imaginat folosirea literelor mobile menținute de o armătură, în locul blocurilor de lemn masive, aceste cărți xilografiate s-au demodat, dar curând s-a găsit modul de a se combina un text imprimat cu o imagine xilografiată. Pe la sfârșitul secolului, multe opere au fost ilustrate cu aceste gravuri pe lemn.

Gravura pe lemn oferea un mijloc practic, dar destul de grosolan, de a imprima imagini. Evident, această tehnică își avea totuși eficacitatea ei și unele stampe populare de la sfârșitul Evului Mediu ne duc cu gândul la cele mai bune afișe ale noastre: au un desen simplu și mijloacele sunt sobre. Dar această

metodă nu corespundea deloc ambițiilor celor mai buni artiști ai timpului. Ei doreau să exprime acuitatea observației lor și măiestria detaliului. Xilografia nu era instrumentul de care aveau nevoie. De aceea au ales un alt mediu, susceptibil de efecte mult mai nuanțate. În loc de lemn, s-a folosit arama. Principiul gravurii pe placa de cupru este puțin diferit de cel pe lemn. În cazul gravurii pe lemn, este săpată toată suprafața, cu excepția liniilor pe care dorim să le imprimăm. În gravura pe cupru, se sapă în placă cu ajutorul unui instrument special, numit ac de gravat, liniile imaginii ce trebuie obținut.

Dacă dăm cu cerneală de tipografie pe placa de cupru și apoi o ștergem, doar aceste scobituri vor reține cerneala. Dacă presăm apoi foarte puternic placa de o foaie de hârtie, cerneala rămasă în adâncitura lăsată de ac se va imprima pe foaie, și astfel va fi trasă gravura. În fond, gravura pe cupru este un fel de negativ al gravurii pe lemn. Într-un caz, liniile sunt scobite, în celălalt, sunt singurele lăsate în relief. În pofida dificultății de a mânui acul de gravat cu fermitate, controlând cu finețe adâncimea și grosimea liniilor, este evident că, după obținerea acestei abilități, gravura pe cupru permite detalii mult mai precise și efecte infinit mai subtile decât gravura pe lemn.

Unul dintre cei mai faimoși gravori din secolul al XV-lea a fost Martin Schongauer (1453?-1491), care a trăit la Colmar. Una dintre gravurile lui (ilustr. 185) reprezintă nașterea lui Isus.



185. Martin Schongauer, *Noaptea nașterii lui Isus*, cca 1470-1473, gravură pe metal, 25,8 x 17 cm

Scena e tratată în spiritul maștrilor olandezi. Asemenea lor, Schongauer era preocupat să redea fiecare detaliu al scenei, cât de mic, precum și aparența și textura obiectului. Faptul că a reușit fără să fi recurs la ulei și culoare este de-a dreptul miraculos. Se poate vedea cu lupa cum Schongauer a exprimat uzura pietrelor și a cărămizilor, florile crescute printre crăpături, iedera care se cațără spre boltă, blana animalelor, părul și barba păstorilor. Minuțiozitatea tehnicii sale ne minunează, dar și redarea ne emoționează, chiar dacă nu am cunoaște nimic despre arta gravurii. Fecioara, în genunchi între ruinele unei capele transformate în iesle, îl contemplă pe pruncul sfânt, pe care l-a așezat pe un colț al rochiei; Sfântul Iosif o privește cu atenție, în timp ce boul și măgarul sunt și ei prezenți. Păstorii ezită să treacă pragul și unul dintre ei, încă departe, primește mesajul îngerului. Deasupra bolții, corul ceresc anunță pacea pe pământ. Toate aceste motive provin dintr-o lungă tradiție creștină, dar combinarea și dispunerea lor în cadru sunt proprii lui Schongauer. Problemele de compoziție sunt, în unele privințe, asemănătoare, fie că e vorba de o pagină imprimată sau de un tablou de altar. În ambele cazuri, evocarea spațiului și imitarea cu fidelitate a realității nu trebuie să distrugă echilibrul compoziției. Aceste date ale problemei ne permit să înțelegem de ce artistul a ales drept cadru un edificiu în ruină. Pentru a-i da

posibilitatea să încadreze fără echivoc scena în blocurile de zidărie ce formează deschizătura prin care o zărim. Dar și pentru ocazia de a dispune figurile principale în plină lumină, în fața unui fond închis, și pentru facilitatea de a nu lăsa goluri în pagină. Sesizăm grija cu care gravorul a tratat compoziția, trasând cele două diagonale ale dreptunghiului: ele se întretaie în punctul unde se află capul Fecioarei, adevăratul centru al operei.

Gravura, pe lemn sau pe cupru, s-a răspândit cu rapiditate în toată Europa. S-au făcut gravuri în toate țările, în stilul principalilor maeștri, ea devenind un mod de definire eficace a actualității artistice. În această perioadă, se considera firească reluarea unei idei sau compoziții a unui alt artist; mulți pictori mai puțin cunoscuți au folosit gravurile ca un repertor de modele. Așa cum inventarea tiparului a facilitat schimbul de idei, făcând posibilă Reforma, tot așa stampele au contribuit la triumful Renașterii italiene în celelalte țări din Europa. Ele reprezintă una dintre forțele care, în țările din Nord, au pus capăt artei medievale, provocând o criză pe care doar artiștii foarte mari au putut s-o depășească.



*Zidari cu regele, cca 1464, Manuscrisul Istoriei Troiei, împodobit cu
miniaturi de Jean Colombe. Berlin Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett*

15. ATINGEREA ARMONIEI

Roma și Toscana la începutul secolului al XVI-lea

Am lăsat arta italiană în timpul lui Botticelli, adică la sfârșitul secolului al XV-lea - *Quattrocento* („patru sute”), cum spun italienii. Începutul secolului al XVI-lea - *Cinquecento* - este perioada cea mai glorioasă a artei italiene, una dintre culmile artei din toate timpurile. Este epoca lui Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Tițian, Correggio, Giorgione și, în alte țări, Dürer, Holbein și mulți alți maestri. Cum de au trăit atâția artiști uimitori în aceeași perioadă? Întrebare fără răspuns. Geniul este în sine inexplicabil. Tot ce am putea spune nu va explica niciodată apariția și nici declinul unei perioade atât de strălucite precum cea pe care o numim Renașterea timpurie. Totuși, putem examina împrejurările care au favorizat această înflorire a artelor.

Pentru a-i găsi originile, trebuie să revenim la epoca lui Giotto. Mândră de gloria lui, Florența a ținut să-i încredințeze proiectul campaniei pentru catedrala sa. Orgoliul orașelor care își disputau serviciile celor mai mari artiști pentru înfrumusețarea edificiilor, pentru achiziționarea unor capodopere demne să supraviețuiască, îi stimula puternic pe maestri să se depășească reciproc. Această stimulare era mult mai redusă în regiunile feudale din Nord, unde orașele, mai puțin independente, nu erau ghidate de același

spirit de rivalitate. Și acum vine timpul marilor descoperiri: artiștii italieni foloseau matematica pentru a preciza legile perspectivei și anatomia pentru a cunoaște structura corpului uman. Artistul își lărgea orizontul. Nici el nu mai era un simplu artizan, ci un om independent, care nu-și putea atinge ținta fără să descopere misterele naturii, fără să încerce să pătrundă secretele universului.

Cu astfel de ambiții, cei mai înzestrați dintre artiști nu puteau fi mulțumiți de condiția lor socială, condiție care nu se schimbase deloc de la grecii antici, când înalta societate deschidea ușa poetului, nu și artistului, considerat un muncitor manual. Era un fel de provocare pentru artist, un îndemn care îl împingea spre creații tot mai valoroase, obligând anturajul să nu mai vadă în el un respectabil antreprenor, ci un om excepțional și unic. Artistul nu a reușit de la început să se bucure de considerația celor sus-puși așa cum se bucurau erudiții. Orgoliul celor dintâi i-a asigurat însă succesul. Toate acele mici curți italiene erau foarte dornice de onoruri și prestigiu. Construirea unui edificiu splendid, comandarea unui mormânt somptuos sau a unui mare ansamblu de fresce, oferirea unui tablou pentru altarul principal al unei biserici importante, toate însemnau înainte de orice un mijloc sigur de a-și perpetua numele și de a-și immortaliza trecerea prin această lume. Chiar numărul mare de mecena le permitea artiștilor să-și dicteze condițiile. Pe vremuri, prințul acorda favorurile sale artistului. Rolurile au ajuns acum să fie aproape inversate, un maestru

făcând o favoare unui personaj important căruia îi accepta comanda. Astfel au putut artiștii deseori să aleagă comenzile care le conveneau cel mai bine și nu a trebuit să se mai supună capriciilor și fanteziilor celor care îi angajau. Pe termen lung, este greu să te gândești la toate consecințele, bune sau rele, ale unei astfel de situații, dar putem spune că primul ei efect a fost să elibereze o imensă rezervă de energie înăbușită. În sfârșit, artistul era liber.

Acest fenomen a adus cele mai mari schimbări în arhitectură. Chiar de pe vremea lui Brunelleschi, arhitectul trebuia să fie un fel de erudit. Trebuia să cunoască regulile „ordinelor” antice, proporțiile corecte ale coloanelor și antablamentelor doric, ionice și corintice; să fie familiarizat cu ruinele antice și tratatele clasice, precum cel al lui Vitruviu, codificatorul, uneori obscur, al arhitecturii grecești și romane. Conflictul între exigențele clientului și idealul artistului nu este nicăieri atât de vădit ca în domeniul arhitecturii. Acești artiști erudiți erau dornici mai ales să ridice temple și arcuri de triumf, în timp ce lor li se cerea să construiască palate și biserici. Am văzut un artist ca Alberti (ilustr. 163) găsind un compromis care îmbina folosirea ordinelor antice cu concepția modernă asupra unei locuințe urbane. Dar adevărata ambiție a unui arhitect din Renaștere era să conceapă un edificiu în afara oricărei idei de utilitate, fiind preocupat doar de frumusețea proporțiilor, de armonia spațiului interior și de măreția ansamblului. El aspira la o unitate, la o simetrie perfecte, pe care exigențele de ordin practic

le făceau în general imposibile. Și a urmat momentul memorabil în care un mecena puternic a consimțit să sacrifice tradiția și utilitatea gloriei de a ridica un edificiu impozant, în stare să eclipseze cele șapte minuni ale lumii. Aceasta e singura explicație a hotărârii luate, în anul 1506, de Papa Iuliu al II-lea de a dărâma venerabila bazilică San Pietro, construită chiar pe locul unde se afla mormântul sfântului, și de a pune să fie reconstruită într-un stil care constituia o sfidare față de cele mai vechi tradiții și chiar față de ceremonia religioasă. Această sarcină i-a fost încredințată lui Donato Bramante (1444-1514), unul dintre principalii susținători ai stilului nou. Una dintre puținele sale lucrări care au ajuns până la noi intacte arată că Bramante asimilase perfect principiile arhitecturii antice, fără a deveni prin aceasta un imitator servil al ei (ilustr. 187).



187. Donato Bramante, *Tempietto*, San Pietro în Montorio, Roma, 1502. Capelă de la apogeul Renașterii

Este vorba de o capelă, un *tempietto*, cum a numit-o el, care trebuia să fie înconjurată de curtea unei mănăstiri în același stil. Este un mic edificiu circular, supraînălțat pe câteva trepte, având deasupra o cupolă și fiind înconjurat de o colonadă în ordin doric. Toate elementele acestei mici rotonde sunt guvernate de o armonie la fel de mare precum cea a templelor din Antichitate.

Așadar, acestui arhitect îi încredințase Papa dificila sarcină de a concepe noua biserică San Pietro, urmând ca ea să reprezinte una dintre minunile creștinătății. Bramante era hotărât să neglijeze tradiția occidentală, veche de o mie de ani, care spunea că o biserică mare trebuia să aibă un plan alungit, iar credincioșii să privească spre est, spre altarul principal destinat celebrării slujbei.

Dornic să atingă idealul de simetrie și armonie demn de un astfel de edificiu, Bramante a proiectat o biserică rotundă înconjurată de o serie de capele dispuse în mod regulat în jurul imensului spațiu central, care trebuia să aibă deasupra o cupolă. Cunoaștem toate acestea grație medaliei lui Caradosso (ilustr. 186).



186. Caradosso, Medalia omagială a noii bazilici San Pietro, prezentând planul domului monumental conceput de Bramante, 1506, bronz, d. 5,6 cm. Londra, British Museum

Intenția arhitectului era să combine efectele celui mai vast edificiu antic, Colosseumul (ilustr. 73), ale cărui ruine dominau peisajul roman, cu planul Panteonului (ilustr. 75). Admirația față de arta antică și dorința de

a imagina ceva cu totul extraordinar au predominat, un moment, față de considerațiile de ordin practic și respectarea celor mai vechi tradiții. Dar planul lui Bramante nu avea să fie dus la bun sfârșit. Ridicarea imensului edificiu cerea fonduri considerabile și, în dorința de a face rost de ele, papalitatea a precipitat într-o oarecare măsură criza care avea să ducă la Reformă. Vânzarea de indulgențe pentru a aduna fondurile necesare construirii noii biserici a provocat primul protest public al lui Luther. Opoziția față de planurile lui Bramante creștea tot mai mult chiar în sânul Bisericii Catolice și, până la urmă, s-a renunțat la ideea unei biserici rotunde. San Pietro, așa cum o cunoaștem astăzi, păstrează puțin din planul inițial, poate doar imensitatea proporțiilor.

Spiritul întreprinzător și curajul, care făcuseră posibilă conceperea planului lui Bramante, caracterizează această perioadă din preajma anului 1500. Nimic nu pare imposibil celor mai mari artiști ai vremii, și poate că de aceea par uneori că au depășit limitele obișnuite ale spiritului uman. Tot la Florența au apărut cele mai mari genii din această generație. De la Giotto (cu două secole în urmă) și de la Masaccio (cu un secol în urmă), artiștii florentini își mențineau cu mare mândrie tradițiile, iar superioritatea lor era acceptată de întreaga Italie. Aproape toți marii artiști s-au hrănit din această tradiție și nu trebuie să uităm nici de maestrii mai modești care i-au asigurat continuitatea.

Leonardo da Vinci (1452-1519), cel mai în vârstă din această pleiadă extraordinară, originar din

Toscana, și-a făcut ucenicia în unul dintre cele mai bune ateliere florentine, cel al pictorului și sculptorului Andrea del Verrocchio (1435-1488). Verrocchio se bucura de un renume atât de mare, încât orașul Veneția i-a comandat monumentul lui Bartolomeo Colleoni, general mai faimos pentru operele sale de caritate decât pentru victoriile repurtate. Statuia lui Verrocchio (ilustr. 188 și 189) continuă tradiția lui Donatello.



188. Andrea del Verrocchio, *Bartolomeo Colleoni*, 1479, bronz, h. 395 cm (cal și călăreț). Veneția, Campo di San Giovanni e San Paolo

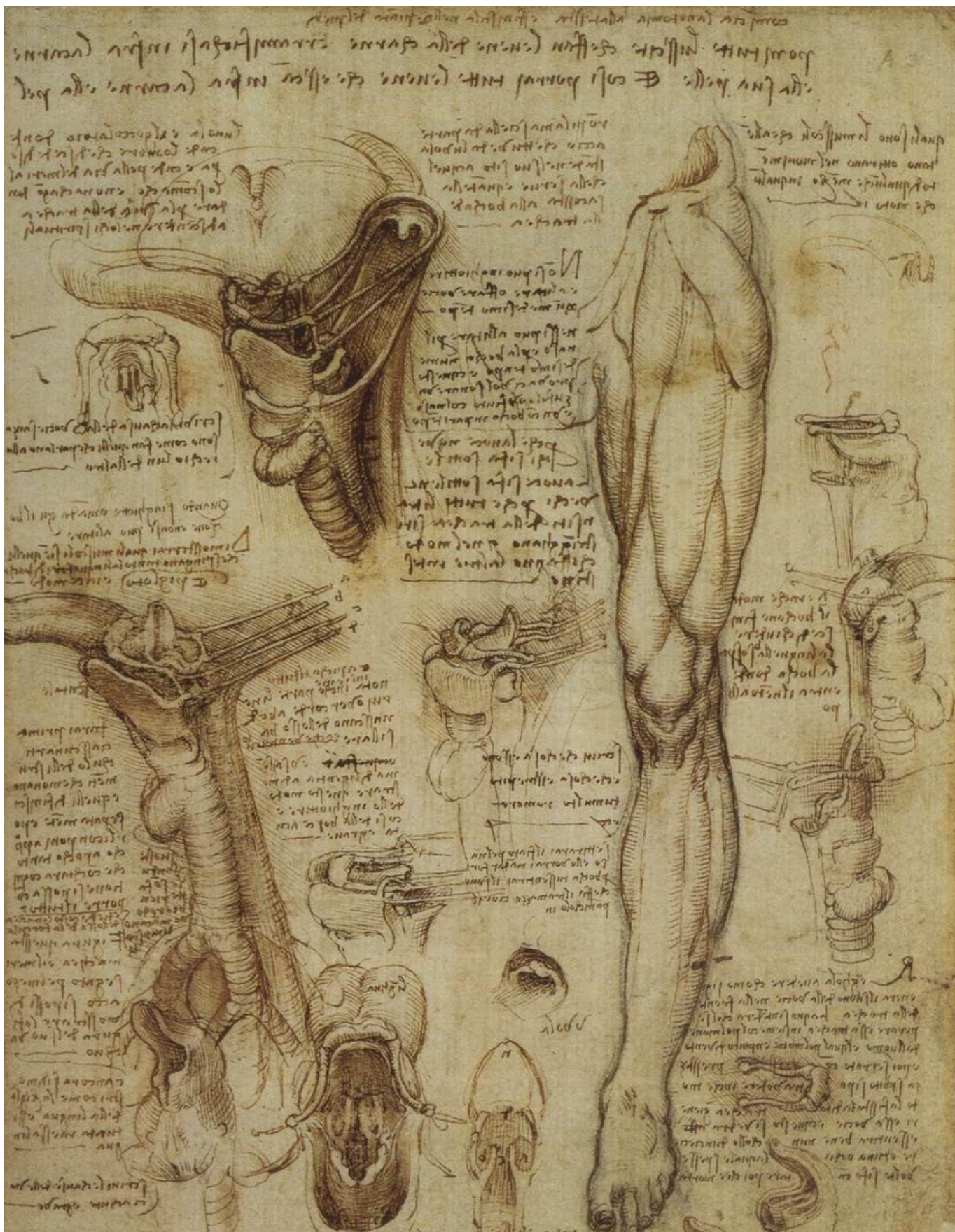
Artistul a studiat cu minuțiozitate anatomia calului și a observat cu atenție mușchii feței și gâtului lui Colleoni. Atitudinea mândră a călărețului este și mai remarcabilă. Mai târziu, în orașele noastre au apărut mulți cavaleri din bronz – regi, împărați, prinți sau generali –, încât trebuie să facem un efort ca să înțelegem bine și să apreciem la justa sa valoare măreția simplă a lucrării lui Verrocchio, măreție născută din puritatea profilurilor și din energia pe care artistul a știut s-o insufle cavalerului și calului său.



189. Andrea del Verrocchio, *Bartolomeo Colleoni*, detaliu

Este sigur că tânărul Leonardo putea să învețe destul în atelierul unde erau făurite astfel de capodopere. Se iniția în procedeele de turnare a bronzului și în prelucrarea metalelor; învăța să elaboreze picturi sau sculpturi prin studii de nuduri sau drapări, prin studiul plantelor și animalelor. În plus, se familiariza cu perspectiva și cu mânuirea culorilor. O astfel de învățătură ar fi fost de ajuns ca să facă un artist de talent dintr-o persoană înzestrată, iar atelierul lui Verrocchio a format pictori și sculptori de mare valoare. Dar Leonardo era mult mai mult decât un artist înzestrat. Era un spirit de geniu, a cărui putere extraordinară va stârni veșnic uimirea. Ne putem face o idee despre activitatea prodigioasă a lui Leonardo datorită grijii elevilor săi de a păstra pentru posteritate carnetele sale de note și crochiurile, mii de foi pline de texte și desene, de citate luate din lecturile maestrului și note pentru cărțile avute în plan. Cu cât studiem mai mult aceste manuscrise, cu atât ne minunăm mai tare că o ființă umană a putut să exceleze în toate aceste domenii atât de diferite, aducându-și contribuția la fiecare dintre ele. Ca un demn urmaș al predecesorilor săi florentini, Leonardo considera că artistul trebuie să exploreze lumea vizibilă cu toată grija și înțelegerea de care e în stare. Erudiția livrescă nu-l interesa. Poate, asemenea lui Shakespeare, știa doar „puțină latină și încă mai puțină greacă”. Într-o perioadă în care oamenilor de cultură le plăcea să se bazeze pe autoritatea vechilor autori, Leonardo, spirit pictural

prin excelență, credea doar ce vedea cu ochii lui. În fața unei probleme, nu apela la autoritățile recunoscute în materie, ci voia să o rezolve el însuși. Totul, în natură, îi stârnea curiozitatea și îi stimula geniul inventiv. De peste treizeci de ori s-a aplecat asupra disecției unui cadavru uman (ilustr. 190).



190. Leonardo da Vinci, *Studii anatomice (laringe și picior)*, 1510, peniță, cerneală maronie și laviu pe hârtie, 26 x 19,6 cm. Castelul Windsor, Royal Library

A fost printre primii care au descoperit misterul creșterii embrionului. A studiat mișcarea valurilor și a curenților marini, a observat și analizat zborul insectelor și păsărilor, și astfel a ajuns să facă planurile unor aparate zburătoare, prevăzând viitoarea lor realizare. Forma stâncilor și a norilor, efectele atmosferei asupra culorii obiectelor îndepărtate, creșterea copacilor și a plantelor, armonia sunetelor, totul constituia subiectul cercetărilor sale neobosite, cercetări care aveau să servească drept bază artei sale.

Contemporanii îl considerau pe Leonardo un om ciudat și misterios. Prinți și căpitani doreau să-și asigure serviciile acestui magician și să-i folosească știința ca să construiască fortificații sau canale, să fabrice arme sau instrumente noi. În timp de pace, se relaxa inventând jucării mecanice sau efecte noi pentru teatru ori ceremonii publice. Toți îl admirau pe marele artist și pe muzicianul desăvârșit, dar, cu toate acestea, puțini dintre contemporanii lui erau în stare să conștientizeze importanța concepțiilor și întinderii cunoașterii sale. Leonardo nu și-a publicat niciodată scrierile și foarte puțini aveau cunoștință de existența lor. Era stângaci, căpătase obiceiul să scrie de la dreapta la stânga, astfel încât notele sale pot fi citite doar într-o oglindă. E posibil să nu fi dorit să-și publice descoperirile, de teamă să nu fie considerat eretic. Adevărul e că în scrierile sale găsim cuvintele:

„Soarele nu se mișcă”. Ele indică foarte bine faptul că Leonardo a anticipat teoriile lui Copernic și Galilei, teorii care aveau să provoace persecuția îndreptată împotriva acestuia din urmă. Poate că se cufunda în cercetări și experiențe doar pentru satisfacerea curiozității sale nepotolite, trecând de la o problemă la alta pe măsură ce le rezolva.

În orice caz, se pare că nu a avut ambiția să fie considerat savant. Toate aceste cercetări erau înainte de orice un mijloc de a ajunge la cunoașterea lumii vizibile, cunoaștere pe care o considera necesară artei sale. Conferindu-i baze științifice, credea că va ridica arta intelectual și social de la nivelul simplului artizan. Timpurile s-au schimbat atât de mult, încât această preocupare față de rangul social al artistului poate să ne pară surprinzătoare. Aristotel a precizat atitudinea Antichității clasice în această privință, făcând deosebirea între unele arte compatibile cu o „educație liberală”, îndeosebi artele liberale, precum retorica, gramatica, filosofia, logica, și artele care implicau o muncă manuală și, prin aceasta, erau „servile” și nedemne de un om liber. Ambiția unor artiști precum Leonardo a fost de a demonstra că pictura este o artă liberală și că munca manuală pe care o implică nu e mai puțin importantă decât actul de a scrie în cazul poeziei. Poate că dorința de a nu fi considerat un furnizor căruia oricine îi putea face o comandă explică, într-o anumită măsură, faptul că Leonardo lăsa deseori o pictură neterminată, în ciuda cererilor insistente ale clientului. Socotea că numai el avea dreptul să hotărască momentul în care opera lui

trebuie să fie considerată terminată și refuza s-o livreze până nu era mulțumit de ea. De aceea, puține opere au fost complet terminate. Contemporanii regretau felul în care acest geniu extraordinar părea că își risipește timpul, deplasându-se mereu de la Florența la Milano, de la Milano la Florența, poposind un timp la Roma în serviciul faimosului Cesare Borgia, ca să ajungă apoi la curtea lui Francisc I. A murit în Franța, în 1519, mai mult admirat decât înțeles cu adevărat.

Din nefericire, puținele opere terminate de Leonardo în timpul maturității sale nu au ajuns până la noi decât într-o stare foarte proastă de conservare.

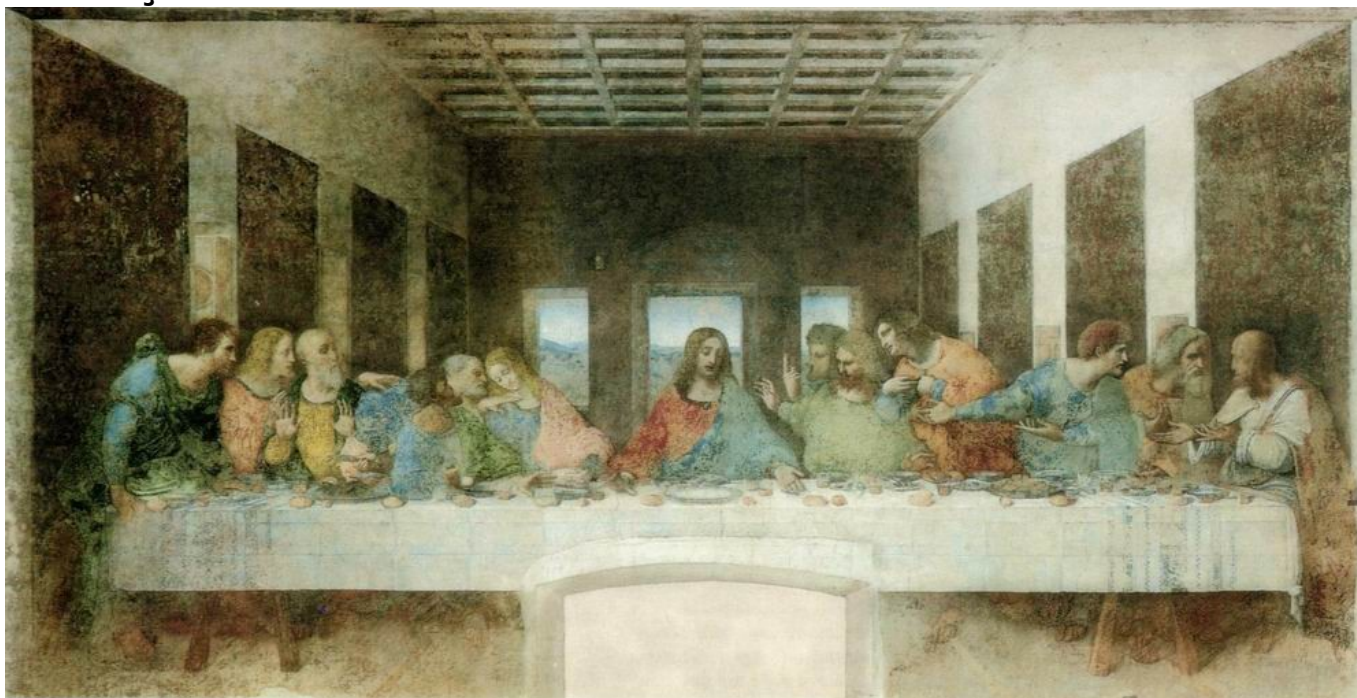


191. Refectoriul mănăstirii Santa Maria delle Grazie din Milano, cu *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci pe peretele din fund

Când vedem ce a rămas din faimoasa frescă *Cina cea de taină* (ilustr. 191 și ilustr. 192), trebuie să ne imaginăm cum arăta când a fost terminată. Ea acoperă un perete dintr-o mare încăpere care servea drept sală de mese călugărilor de la mănăstirea Santa Maria delle Grazie din Milano. Trebuie să încercăm să ne imaginăm călugării așezați la mese în fața acestei

aparitiei de la ultima Cină. Episodul nu fusese niciodată reprezentat cu atâta veridicitate, atât de viu. Sala de mese părea că se prelungește cu o altă sală, unde cina apostolilor chiar ar fi avut loc. O lumină simplă se revărsa peste masă și dădea figurilor un relief extraordinar. Probabil că, la început, călugării au fost frapați de veridicitatea cu care era redat fiecare detaliu: farfuriile de pe masă, ca și cutele hainelor apostolilor. Iluzia realității are întotdeauna ceva frapant, dar, după ce trecuse primul moment de surpriză, călugării probabil că au fost uluiți de modul în care era interpretată tema. În majoritatea versiunilor anterioare, apostolii erau așezați unul după altul de-a lungul mesei – Iuda fiind singurul izolat de ceilalți –, Hristos împărțind pâinea și vinul. În opera lui Leonardo se simte pasiunea și chiar drama. Așa cum făcuse și Giotto, Leonardo s-a inspirat din textul Scripturilor, încercând să-și imagineze momentul în care Isus zice: „Adevărat vă spun vouă, că unul dintre voi mă va trăda”. Sau când apostolii întristați l-au întrebat: „Doamne, eu sunt acela?” (*Matei* XXVI, 21-22). Evanghelia Sfântului Ioan continuă: „Unul dintre ucenici, acela pe care-l iubea Isus, stătea la masă culcat pe sânul lui Isus. Simon Petru i-a făcut semn să întrebe cine este acela despre care vorbea Isus” (*Ioan* XIII, 23-24). Hristos a vorbit și apostolii, așezați alături de el, s-au îndepărtat înspăimântați; unii își susțin iubirea și nevinovăția, alții discută cu gravitate, vrând să descopere cine putea fi vinovatul, alții par că așteaptă de la învățător explicația cuvintelor sale. Simon Petru

se apropie cu impetuozitate de Sfântul Ioan, așezat în dreapta lui Isus, ca să-i vorbească la ureche și, în elanul său, îl dă într-o parte pe Iuda. Acesta, așezat între semenii lui, nu se deosebește de ceilalți decât prin stăpânirea de sine. Cu cotul sprijinit de masă, el aruncă o privire bănuitoare și iritată spre Hristos, care, singur, în mijlocul acestei agitații, manifestă calm și resemnare.

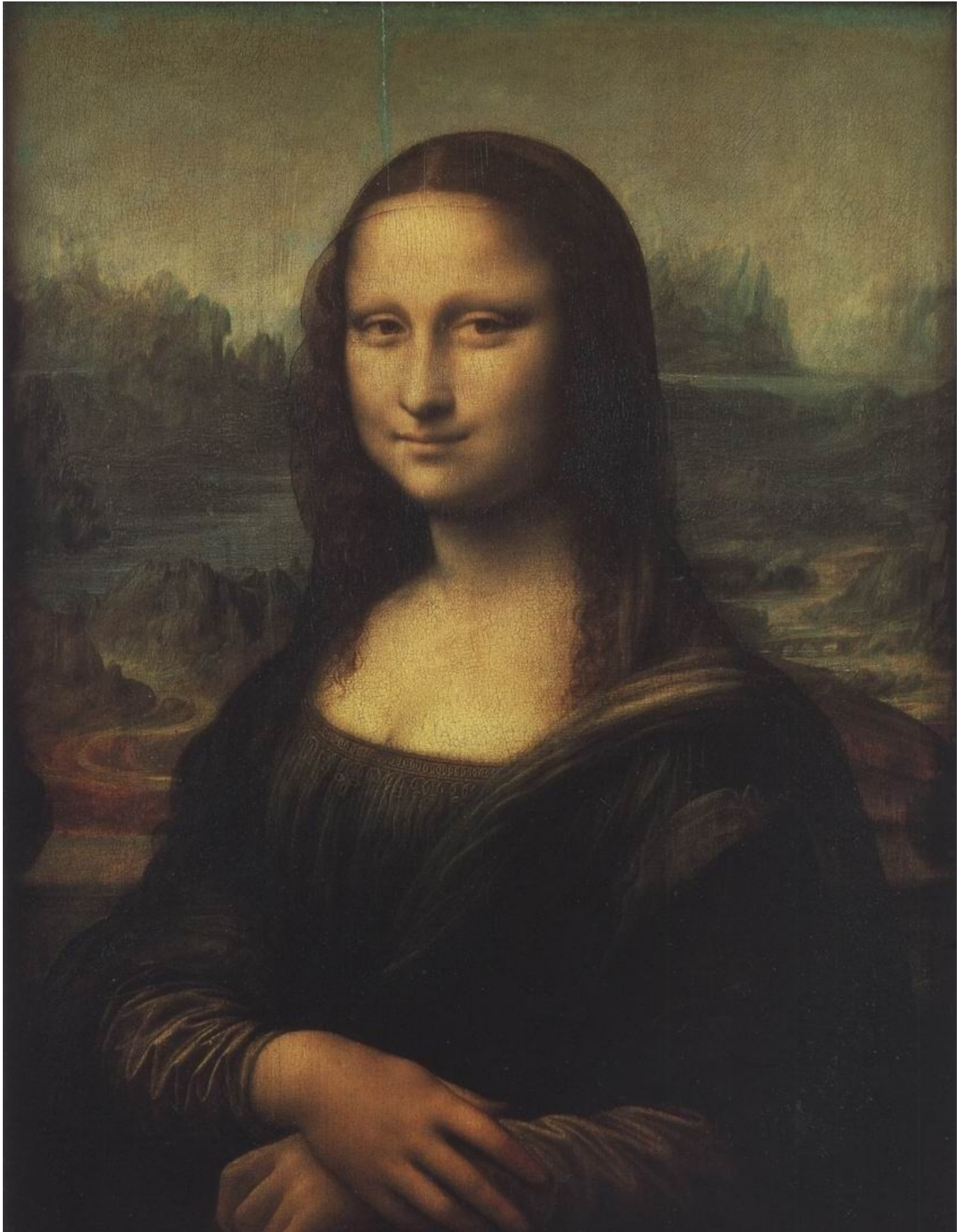


192. Leonardo da Vinci, *Cina cea de taină*, 1495-1498, tempera pe ipsos, 460 x 880 cm. Milano, refectoriul mănăstirii Santa Maria delle Grazie

În ciuda tulburării provocate de vorbele lui Isus, dispunerea figurilor nu are nimic haotic. Cei doisprezece apostoli apar cât se poate de natural, în grupuri de trei, într-o ordonare atât de diversă, într-o diversitate atât de bine pusă la punct, încât s-ar putea studia la infinit jocul armonios al mișcărilor, care se echilibrează unele pe altele. Pentru a aprecia toată

măiestria de care a dat dovadă Leonardo în această compoziție, e bine să ne amintim dificultățile cu care s-au confruntat artiștii din generația precedentă în dorința lor de a împăca exigențele realismului cu cele ale desenului. Am văzut la ce soluții rigide și forțate s-a oprit Pollaiuolo (ilustr. 171)! La o distanță de vreo douăzeci de ani, Leonardo rezolvă aceleași probleme cu o ușurință desăvârșită. Dacă uiți pentru un moment ce reprezintă scena, tot te poți bucura de modelul frumos alcătuit de figuri. Dispunerea admirabilă a acestora conferă compoziției echilibrul și armonia naturală pe care le găsim deseori în pictura gotică și pe care încercaseră să le obțină, fiecare în felul lui, Rogier van der Weyden și Botticelli. Dar Leonardo nu a fost nevoit să sacrifice corectitudinea desenului sau justetea observației exigențelor unui echilibru armonios. În ciuda compoziției subtile, avem o impresie a realității la fel de frapantă ca în fața unei lucrări de Masaccio sau de Donatello.

Dar nu numai asta conferă grandoare operei: mai presus decât toate abilitățile tehnice, trebuie să admirăm perspicacitatea cu care Leonardo a exprimat reacțiile umane și imaginația care i-a permis să evoce evenimentul cu o asemenea forță. Un contemporan povestește că l-a văzut pe Leonardo de câteva ori lucrând la frescă. Se întâmpla să stea o zi întreagă pe schelă meditând, fără să picteze. Maestrul a știut să ne transmită rodul acestei meditații și, chiar în starea deplorabilă în care se află, *Cina cea de taină* rămâne unul dintre cele mai mari miracole ale geniului uman.



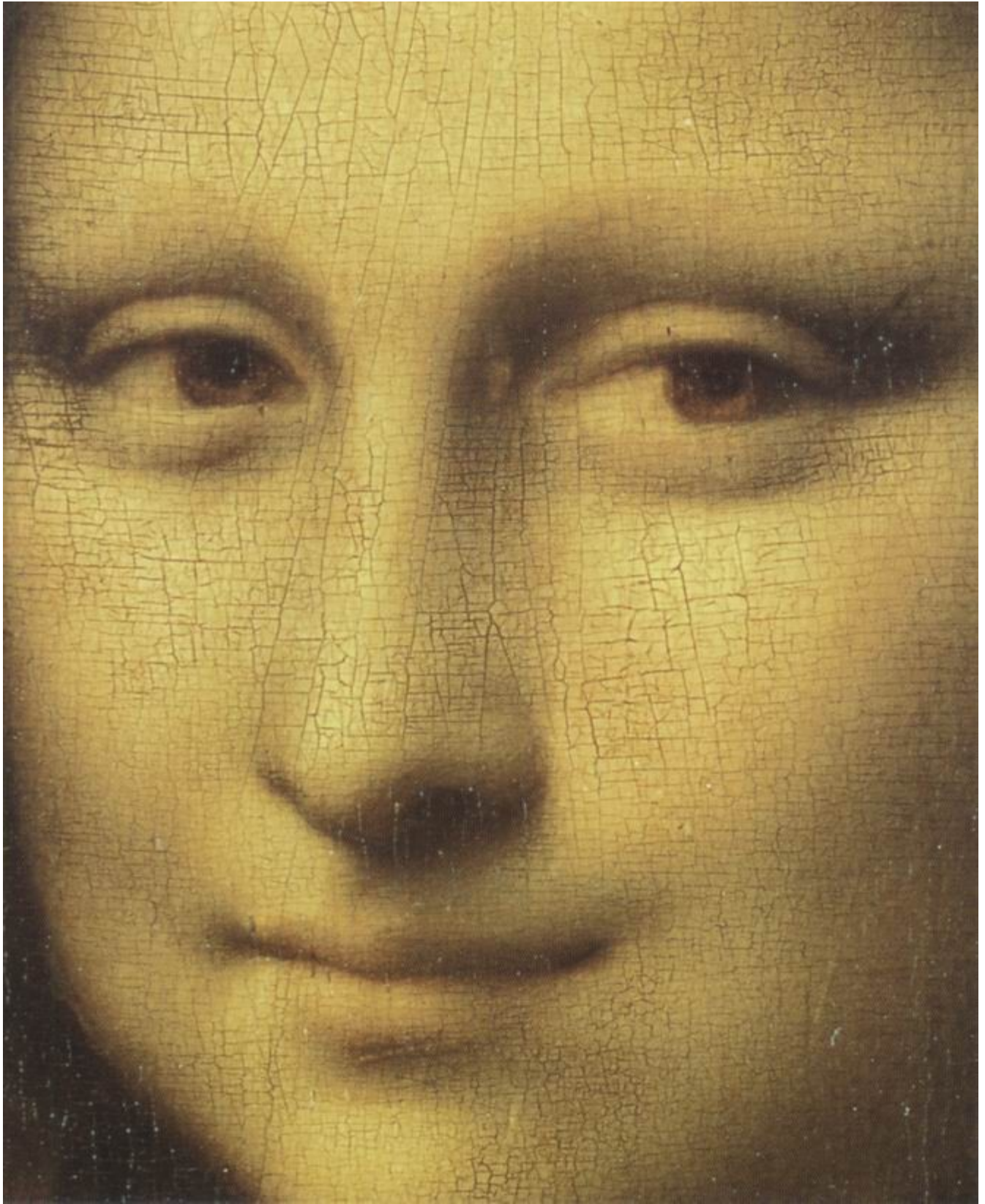
193. Leonardo da Vinci. *Mona Lisa (Gioconda)*, cca 1502, ulei pe lemn, 77 x 53 cm. Paris, Muzeul Luvru

O altă pictură a lui Leonardo este poate și mai celebră: e vorba de portretul unei doamne florentine pe nume Lisa, Mona Lisa (ilustr. 193). Un renume universal precum cel al Giocondei este oarecum primejdios pentru o operă de artă. Suntem atât de obișnuiți s-o găsim peste tot, de la cărțile poștale până la publicitate, încât ne vine greu s-o privim cu alți ochi, să vedem în ea opera unui om, care a făcut portretul unui model în carne și oase. E interesant să încercăm să uităm ce știm despre tablou sau ce credem că știm și să ne străduim să-l privim ca și cum nimeni nu a făcut-o înaintea noastră.

Ceea ce ne frapează înainte de orice este aparența de viață a personajului. Mona Lisa ne privește și credem că-i înțelegem gândurile. Ca o ființă vie, pare aproape că se schimbă sub ochii noștri și nu-i găsim chipul exact același de fiecare dată când revenim la ea. Chiar și privind reproduceri, resimțim acest efect straniu, iar în fața tabloului, aflat la Luvru, efectul este extraordinar. Uneori citim în ochii ei o nuanță de ironie, alteori percepem melancolie în zâmbetul ei. În aceasta constă misterul celor mai mari capodopere ale artei. De altfel, Leonardo era conștient de mijloacele pe care le folosea. Acest mare observator al naturii știa mai multe decât toți predecesorii săi despre felul nostru de a privi. Avea o viziune foarte clară asupra unei probleme noi pe care i-o puneă artistului cucerirea lumii vizibile, problemă la fel de

grea ca aceea de a împăca desenul cu aranjamentul compoziției. Operele din *Quattrocento*, concepute în spiritul lui Masaccio, prezintă o trăsătură comună: figurile lor au ceva dur, ceva rigid. Lucru ciudat, aceasta nu este consecința unei lipse de răbdare sau de știință; e imposibil să pui mai multă pasiune în imitarea naturii decât a făcut Van Eyck (ilustr. 158); e imposibil să știi mai mult în materie de desen și de perspectivă decât știa Mantegna (ilustr. 169). Și totuși, în pofida măreției și a forței reprezentărilor lor după natură, figurile acestora seamănă mai mult cu niște statui decât cu niște ființe vii. Cu cât ne străduim mai mult să reproducem o figură, trăsătură cu trăsătură și detaliu cu detaliu, cu atât ne vine mai greu s-o vedem trăind și respirând. Ca și cum artistul și-ar vrăji personajele: gesturile lor încremenesc ca în „Frumoasa din pădurea adormită”.

Unii s-au străduit să atenueze această dificultate. Astfel, Botticelli căutase un efect de suplețe accentuând ondulara părului și veșmintelor (ilustr. 172). Dar numai Leonardo a găsit soluția adevărată. Pictura trebuie să lase privitorului ceva să ghicească. Când contururile nu sunt foarte ferme, când forma e oarecum vagă, ca și cum ar dispărea în penumbră, acea impresie de uscăciune și de rigiditate dispare. Italienii au numit această descoperire a lui Leonardo *sfumato*: un contur învăluit, culori atenuate permițând formelor să se piardă unele în altele și să lase loc imaginației.



194. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa (Gioconda)*, detaliu

Pentru a picta *Mona Lisa* (ilustr. 194), Leonardo a folosit în mod deliberat *sfumato*. Cine a desenat cât de cât știe că ceea ce numim expresie a unei fețe depinde în mod esențial de comisurile buzelor și de pleoape. Tocmai acestea sunt punctele pe care Leonardo le-a lăsat în mod voit vagi, învăluite într-o ușoară umbră. Din acest motiv dispoziția Giocondei rămâne pentru noi misterioasă și ne scapă permanent. Este vorba, evident, de mult mai mult decât un simplu efect produs de tratarea vagă. Doar un maestru ca Leonardo putea fi atât de îndrăzneț: există o lipsă de simetrie între partea dreaptă și partea stângă a tabloului. Este cât se poate de evidentă la peisajul fantastic care formează fundalul. În dreapta, orizontul pare mult mai înalt decât în stânga. După cum ne uităm la unul sau la altul dintre aceste orizonturi, personajul ni se pare având o osatură și atitudini diferite. Tot așa, expresia feței se schimbă după cum ne uităm la ochiul drept sau la cel stâng.

Cu atâtea rafinamente tehnice, Leonardo ar fi putut să facă o operă de pură virtuozitate. Dar a făcut o capodoperă, pentru că a știut exact unde să se oprească și și-a echilibrat performanțele îndrăznețe printr-o redare aproape miraculoasă a epidermei, a reliefului mâinilor, a cutelor stofei. Chiar dacă a observat natura mai bine decât oricine, Leonardo nu a fost doar fidelul său interpret.

Într-un timp foarte îndepărtat, portretele inspiraseră un fel de spaimă la gândul că, prin asemănarea fizică, artistul putea, într-un fel, să

capteze sufletul modelului. Și iată că un savant realiza o parte din visurile și temerile celor mai vechi realizatori de imagini. Leonardo, ca prin minune, dădea viață cu culorile penelului său.

Un alt mare florentin a contribuit și el la strălucitorul *Cinquecento*. Michelangelo Buonarroti (1475-1564) s-a născut la douăzeci și trei de ani după Leonardo și i-a supraviețuit patruzeci și cinci de ani. În cursul lungii sale existențe, el avea să asiste la o schimbare completă în situația socială a artistului. Într-o oarecare măsură, a contribuit el însuși la această schimbare. În tinerețe încă mai primise educația unui artizan. La vârsta de treisprezece ani, a intrat ca ucenic pentru trei ani în atelierul unuia dintre principalii maeștri florentini de la sfârșit de *Quattrocento*, Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Acesta era unul dintre acei pictori care ne atrag mai mult prin pitorescul scenelor prezentate decât prin grandoearea concepției lor. Avea talentul de a reprezenta episoadele sacre cu eleganță, ca și cum le-ar fi văzut derulându-se printre familiile florentine bogate din timpul lui. De altfel, a lucrat pentru cea mai strălucită dintre ele, familia Medici. Rudele Sfintei Ana, care vin în vizită și o felicită pentru nașterea Fecioarei (ilustr. 195), sunt doamne din societatea florentină, în vizită protocolară într-un apartament de la sfârșitul secolului al XV-lea.



195. Domenico Ghirlandaio, *Nașterea Fecioarei*, 1491, frescă.
Florența, Santa Maria Novella

În această frescă, Ghirlandaio își dovedește abilitatea de a dispune personajele și de a prezenta subiectul sub o înfățișare seducătoare. Basorelieful cu copii dansând, în stil antic, pe care l-a pictat deasupra lambriurilor, dovedește că împărtășea afecțiunea contemporanilor săi pentru arta clasică.

În atelierul lui Ghirlandaio, tânărul Michelangelo putea să învețe cu siguranță toate rețetele meseriei, o tehnică serioasă a frescei și a desenului. Dar se pare că nu i-a plăcut să stea lângă acest pictor la modă. Aveau viziuni diferite asupra artei. În loc să asimileze stilul simplu al lui Ghirlandaio, a început să-i studieze pe marii maestri din trecut – Giotto, Masaccio, Donatello, sculptorii greci și romani –, ale căror opere

se aflau în colecțiile familiei Medici. Michelangelo cerceta la sculptura antică trupul uman în mișcare și jocul mușchilor. Dar, la fel ca Leonardo, nu se putea mulțumi cu o știință superficială și, prin disecție și prin studiul desenat după modelul viu, a ajuns la o cunoaștere aprofundată a corpului omenesc.

Aceasta era pentru Michelangelo problema esențială; toate eforturile lui erau consacrate rezolvării ei, rezolvării ei depline. Și a ajuns să deseneze cu cea mai mare ușurință orice atitudine și orice mișcare. Dificultățile îl atrăgeau. Atitudini și unghiuri de vedere pe care mulți dintre maeștrii din *Quattrocento*, din cauza dificultății, ar fi ezitat să le introducă în lucrările lor, lui îi stimulau ambiția creatoare. Și, curând, se va spune că acest tânăr artist nu doar îi egala pe maeștrii din Antichitate, ci îi și depășea.

Astăzi, când oricare tânăr artist, proaspăt ieșit din școală, unde a învățat vechile rețete, când oricare grafician sau realizator de afișe crede că știe să deseneze corpul uman văzut din orice unghi, ne vine greu să ne imaginăm uimirea contemporanilor în fața abilității tehnice a lui Michelangelo. Pe la treizeci de ani, era în general recunoscut ca unul dintre principalii maeștri ai timpului, egal, în maniera sa, lui Leonardo. Orașul Florența i-a făcut onoarea de a-i comanda, în același timp ca și lui Leonardo, o pictură ilustrând un episod din istoria florentină, operă destinată sălii marelui consiliu al Palatului Comunal.

Competiția acestor două genii constituie un moment solemn al istoriei artei, și întreg orașul a urmărit cu

pasiune progresele lucrărilor lor. Din nefericire, niciuna dintre aceste două lucrări nu a fost dusă la bun sfârșit. În 1506, Leonardo s-a întors la Milano și Michelangelo a fost chemat la Roma de Papa Iuliu al II-lea, care dorea să-i încredințeze executarea monumentului său funerar, operă pe care o dorea demnă de un suveran pontif. Perspectiva de a lucra pentru un personaj dispunând de mari mijloace și ambițios să-și vadă realizate planurile cele mai grandioase probabil că pasiona un artist de felul lui Michelangelo. Iuliu al II-lea i-a permis sculptorului să meargă în carierele de marmură din Carrara ca să aleagă blocurile enorme destinate mausoleului său. Aceste pietre uriașe au aprins imaginația tânărului artist: i se părea că dalta lui va scoate din ele statui cum lumea nu mai cunoscuse vreodată. Michelangelo a stat șase luni la Carrara, cumpărând, alegând, cu mintea absorbită de viitoarele lucrări. Dar când, întors la Roma, s-a apucat de treabă, și-a dat repede seama că entuziasmul Papei pentru această mare lucrare scăzuse foarte mult. Astăzi știm care era principala cauză a acestei schimbări: planul de reconstruire a bazilicii San Pietro nu se potrivea cu proiectul mausoleului. Inițial, fusese prevăzut ca mormântul să fie realizat în vechea bazilică. Dar, pentru că urma să fie dărâmată, se puneă din nou problema amplasării.

Michelangelo, profund dezamăgit, era plin de îngrijorare. Bănuia existența unui complot împotriva lui și chiar își suspecta rivalii – în primul rând pe Bramante, arhitectul viitoarei bazilici San Pietro – că

voiau să-l otrăvească. Într-un acces de furie, dar probabil și împins de teamă, a părăsit Roma și a revenit la Florența, de unde i-a trimis Papei o scrisoare violentă, în care îi spunea că, dacă avea nevoie de el, n-avea decât să vină să-l caute.

Lucrul cel mai surprinzător este că Papa nu și-a pierdut răbdarea. Mai mult, a început tratative oficiale cu autoritățile florentine în încercarea de a-l convinge pe tânărul sculptor să revină la Roma. Totul devenise o problemă de stat! Florentinii se temeau să nu-l supere pe Papă dacă insistau să-l adăpostească pe Michelangelo. De aceea, l-au convins pe artist să se ducă înapoi în serviciul lui Iuliu al II-lea, fiindu-i înmănată și o scrisoare oficială de recomandare, plină de elogii. Arta lui, se spunea în scrisoare, nu-și avea egal în toată Italia, poate chiar în întreaga lume, și, dacă artistul s-ar bucura de o primire binevoitoare, ar fi în stare „să creeze opere care ar uimi universul”. Poate era prima dată când o notă diplomatică spunea adevărul!



196. Vedere generală a interiorului Capelei Sixtine de la Vatican

Când Michelangelo s-a întors la Roma, Papa i-a încredințat o nouă comandă. O capelă de la Vatican, construită sub pontificatul lui Sixt al IV-lea, numită din acest motiv Capela Sixtină (ilustr. 196), fusese împodobită cu fresce de către pictori din generația precedentă: Botticelli, Ghirlandaio și alții. Bolta încă nu fusese decorată și Papa i-a propus această sarcină lui Michelangelo. Artistul a încercat să se sustragă, pretextând că era sculptor, nu pictor. Era convins că primise acea comandă ingrată în urma intrigilor dușmanilor săi. Văzând insistența Papei, a conceput un plan modest, cuprinzând doisprezece apostoli așezați în nișe. Avea să aducă asistenți florentini ca să-l ajute în această muncă, dar, brusc, s-a închis în capelă, a interzis accesul oricui și, singur, a început să lucreze după un alt plan, care avea să „uimească lumea”, chiar și astăzi.

Abia dacă se poate crede că un singur om a putut să realizeze un ansamblu atât de monumental. Michelangelo a lucrat singur timp de patru ani (ilustr. 198). Partea materială a lucrării este ea însăși extraordinară. După pregătiri și schițe detaliate, Michelangelo trebuia să le transfere pe tavan și să le picteze, lucrând întins pe spate. Această poziție i-a devenit aproape naturală și ajunsese, când primea o scrisoare, s-o țină cu brațele în sus, aplecat pe spate. Dar toată această muncă nu însemna nimic pe lângă efortul spiritual extraordinar. Generozitatea unei inventivități inepuizabile, măiestria desăvârșită în

execuție și, mai ales, grandoarea extraordinară a concepției rămân ca un simbol al celui mai strălucit geniu.



198. Michelangelo, tavanul Capelei Sixtine, 1508-1512, frescă, 13,7 x 39 m.

Oricât de familiare ne-ar fi multe detalii din această operă imensă, atât de des reproduse, indiferent de admirația noastră pentru ea, sentimentul avut în momentul în care trecem pragul capelei este de-a dreptul impresionant. E ca o vastă sală înaltă, cu bolta ușor bombată. Pe pereți, la o anumită înălțime, se succed episoade din viața lui Moise și a lui Hristos, în stilul generației precedente. Dar, când ridici privirea, te crezi transportat în alt univers, într-un univers la o scară depășind-o pe cea omenească. În părțile inferioare ale bolții, între ferestre (cinci ferestre de fiecare parte), Michelangelo a pictat figuri din *Vechiul Testament*, profeți care au anunțat poporului evreu venirea lui Mesia, și sibile care, după o tradiție antică, preziseseră păgânilor venirea lui Hristos. Aceste figuri enorme sunt reprezentate așezate, cufundate în meditație, citind, scriind, discutând sau ascultând, s-ar spune, o voce interioară. În centru, pe tavanul propriu-zis, Michelangelo a pictat crearea lumii și povestea lui Noe. Dar, ca și cum toate aceste invenții nu ar fi fost de ajuns, a umplut cu o mulțime de figuri ancadramentele scenelor. Unele par reliefuri sculptate, altele – adolescenți splendizi – par că au o viață supranaturală. Această bogăție de imagini se completează, către părțile inferioare ale bolții și deasupra ferestrelor, cu un șir lung de figuri masculine și feminine: strămoșii lui Hristos, așa cum

sunt enumerați în *Biblie*.

O reproducere fotografică te poate face să crezi că tavanul Capelei Sixtine este supraîncărcat și lipsit de echilibru. Dar, în fața operei, această impresie dispare. Ansamblul se prezintă ca un decor splendid, simplu și armonios, cu o concepție clară. De când au fost curățate de straturile groase de funingine și de praf, în anii '80, culorile par pregnante și luminoase, ceea ce era indispensabil pentru ca tavanul să fie vizibil într-o capelă luminată de ferestre atât de puține și de înguste. (Cei ce au admirat aceste picturi la lumina electrică puternică de acum tind să uite acest lucru.)



197. Michelangelo, detaliu al tavanului Capelei Sixtine

Ilustrația 197 ne arată o travee a bolții, care scoate în evidență modul în care Michelangelo a repartizat figurile care străjuiesc scenele Creației. De o parte, profetul Daniel ține o carte imensă pe genunchi, cu ajutorul unui băiețel, și se întoarce într-o parte, ca să

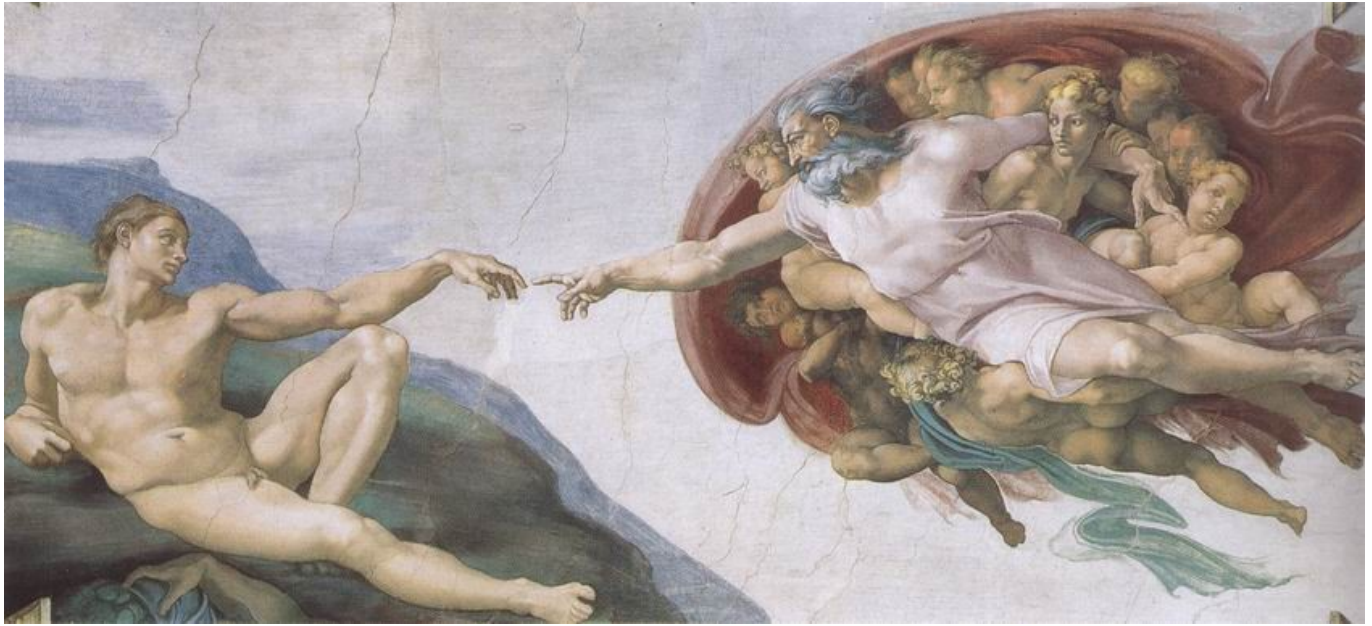
noteze ce a citit. Lângă el se află sibila din Cumae, care se uită în propria carte. De cealaltă parte, se află sibila persică, femeie bătrână îmbrăcată după moda orientală, apropiind o carte de ochi, cufundată și ea în studiul textelor sacre, precum și Ezechiel, profetul din *Vechiul Testament*, care se întoarce brusc, parcă în plină ceartă. Jilțurile de marmură pe care stau sunt împodobite cu statui reprezentând copii care se joacă, având deasupra, de o parte și de alta, nuduri care leagă medalionul de tavan. În timpanele triunghiulare se află strămoșii lui Hristos, așa cum sunt amintiți în *Biblie*, având deasupra alte corpuri agitate.

Întreaga măiestrie de desenator a lui Michelangelo se manifestă în aceste nuduri cu atitudini complicate. Acești atleti tineri rămân grațioși, în pofida mișcărilor lor zbuciumate. Bolta cuprinde douăzeci de astfel de figuri, una mai frumoasă decât alta. Putem presupune în mod logic că au provenit, în linii mari, din meditațiile maestrului în fața blocurilor de marmură de Carrara și din visurile sale neîmplinite. Intuim că s-a lăsat în voia măiestriei sale și că, învingându-și decepția de a-și fi părăsit fără voie, o perioadă de timp, tehnica preferată, a vrut să arate că poate să facă miracole și în pictură.



199. Michelangelo, *Studiu pentru sibila libiana de pe tavanul Capelei Sixtine*, cca 1510, sanguină pe hârtie crem. 28,9 x 21,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art

Se știe cu câtă minuțiozitate studia Michelangelo fiecare detaliu și cu câtă grijă desena mai întâi fiecare figură. Iată, de exemplu (ilustr. 199), o foaie cu schițe desenate după model pentru una dintre sibile. Jocul mușchilor este reprezentat cu o măiestrie demnă de marii sculptori greci. Totul dovedește o virtuozitate uluitoare, dar există mai mult decât virtuozitate în reprezentarea episoadelor biblice care formează centrul întregii compoziții. Dumnezeu-Tatăl, cu un gest plin de forță, aduce la viață plantele, corpurile cerești, animalele și, în sfârșit, omul. Se poate spune că imaginea lui Dumnezeu-Tatăl, așa cum a existat în mintea multor generații de artiști și a muritorilor de rând – care uneori nu cunoșteau nici măcar numele lui Michelangelo –, derivă direct sau indirect din viziunile extraordinare în care acest mare maestru a înfățișat actul Creației. Cea mai impresionantă este cea care reprezintă, în unul dintre cele mai mari compartimente ale bolții, *Crearea lui Adam* (ilustr. 200).



200. Michelangelo, *Crearea lui Adam*, detaliu al frescei de pe tavanul Capelei Sixtine

Tema mai fusese abordată înaintea lui Michelangelo, într-un mod asemănător, dar niciun artist nu se apropiase cât de cât de o astfel de măreție, născută din forță și simplitate, în exprimarea misterului Creației. Nimic nu abate atenția de la subiectul principal. Adam e întins pe pământ, în toată frumusețea și vigoarea cu care îl putem înzestra pe primul om. În fața lui, purtat parcă de eter, apare Dumnezeu-Tatăl, susținut de îngeri, îmbrăcat cu un amplu veșmânt alb, care se umflă ca o pânză. Mâna întinsă încă nu o atinge pe cea a lui Adam, dar primul om se trezește deja ca dintr-un somn adânc și contemplă fața creatorului său. Printr-o abilitate supremă, atingerea mâinii divine este centrul compoziției. Simplitatea gestului și forța lui evocă, în mod fericit, ideea de omnipotență.

După ce a terminat de pictat, în 1512, tavanul

Capelei Sixtine, Michelangelo s-a întors la blocurile lui de marmură pentru a începe mormântul lui Iuliu al II-lea. Voia să împodobească acest monument cu câteva statui de sclavi: tema este luată de la monumentele romane, dar totul ne face să credem că aceste figuri aveau probabil o semnificație simbolică. Una dintre aceste statui este *Sclav murind*, pe care o reproducem aici (ilustr. 201).



201. Michelangelo, *Sclav murind*, cca 1513, marmură, h. 229 cm.
Paris, Muzeul Luvru

Munca enormă la Capela Sixtină nu i-a epuizat deloc imaginația lui Michelangelo și se pare că a revenit la tehnica lui preferată cu o putere creatoare și mai mare. Statuia pare replica *Creării lui Adam*. Dacă acolo zugrăvise cum căpătase viață un corp frumos, tânăr și viguros, *Sclavul murind* este reprezentat în momentul în care viața se va stinge, când trupul se va întoarce la materia inertă. Renunțarea la luptă a acestui corp, cu al său gest de osteneală și de resemnare, are ceva profund emoționant. Când o admiri la Luvru, e greu să te gândești la această operă ca la o statuie din piatră, rece și fără viață. În imobilitatea ei, marmura pare că freamătă și probabil că asta a dorit și artistul. Acesta este unul dintre secretele artei lui Michelangelo: personajele sale, contorsionate și chinuite de mișcări violente, își păstrează întotdeauna profilul calm și sobru. Lucrul acesta se explică probabil prin faptul că, de la primele lovituri de daltă, se străduia întotdeauna să vadă figura prinsă în blocul de marmură. Și el trebuia s-o elibereze din acel înveliș care o ținea captivă. Astfel, statuile sale păstrează ceva din forma simplă a blocului brut și prezintă întotdeauna o unitate de structură clară, indiferent de mișcările care le animă.

Faima lui Michelangelo era deja mare înainte de șederea sa la Roma. Dar, după lucrările executate pentru Iuliu al II-lea, devine uriașă, așa cum nu mai

cunoscuse vreodată un artist. Dar această glorie și-a avut reversul ei: nu i-a permis să-și ducă la bun sfârșit proiectul cel mai drag al tinereții sale, monumentul funerar al lui Iuliu al II-lea. După moartea pontifului, succesorul lui a dorit să-și asigure serviciile celui mai celebru artist din timpul său și toți papii care au urmat au dorit să-și lege amintirea de cea a lui Michelangelo. Dar, în timp ce prinții seculari și cei ai Bisericii își disputau serviciile maestrului ajuns la maturitate, acesta se închidea tot mai mult în el și devenea tot mai exigent în ceea ce făcea. Poemele pe care le-a compus îl arată chinuit de neliniștea că nu cumva să fi păcătuit prin arta lui, iar scrisorile sale dovedesc că, pe măsură ce creștea stima celorlalți față de el, Michelangelo devenea din ce în ce mai trist. Era admirat, dar toți se temeau de caracterul lui violent, care se manifesta atât față de cei puternici, cât și față de oamenii de rând. Artistul era conștient de situația socială extraordinară pe care o dobândise. Ajuns la șaptezeci și șapte de ani, i-a reproșat într-o zi unuia dintre compatrioți că i-a adresat o scrisoare cu mențiunea: „Sculptorului Michelangelo”. „Spune-i – scria el – să nu-și mai adreseze scrisorile «sculptorului Michelangelo”, pentru că aici nu e cunoscut decât ca Michelangelo Buonarroti... N-am fost niciodată pictor sau sculptor, pentru că nu am avut un atelier... deși am lucrat pentru papi; dar am făcut-o doar constrâns”.

Sinceritatea acestui sentiment de mândrie și de independență apare în faptul că a refuzat orice plată pentru marea operă la care a lucrat în ultimii ani ai

vieții: terminarea lucrării întreprinse de dușmanul lui de altădată, Bramante – construirea cupolei bazilicii San Pietro. Acum bătrân, maestrul considera această contribuție la înfrumusețarea principalului edificiu al creștinătății ca un omagiu adus slavei Domnului, omagiu care nu trebuia să fie pătat de niciun profit material. Când zărești cupola bazilicii San Pietro plutind deasupra Romei pe coloanele ei duble, dominând orașul cu puritatea formelor sale maiestuoase, nu poți să nu te gândești că e un monument demn de uimitorul artist pe care contemporanii săi îl numeau „divinul” Michelangelo.

În 1504, în timp ce Michelangelo și Leonardo se aflau în competiție pentru decorarea Palatului Comunal, un tânăr artist sosea la Florența, venit din orașelul Urbino, din Umbria. Numele lui era Raffaello Sanzio, zis Rafael (1483-1520), și își făcuse ucenicia în atelierul lui Pietro Vannucci (Perugino), șeful școlii umbriene (1446-1523). Ca și Ghirlandaio, maestrul lui Michelangelo, și ca Verrocchio, maestrul lui Leonardo, Perugino era unul dintre artiștii cei mai apreciați din generația lui și folosea o întreagă echipă de asistenți pentru a-l ajuta la executarea tuturor comenzilor. Atmosfera de blândă pioșenie din tablourile sale de altar i-a adus o mare popularitate. Era inițiat în noutățile impuse de *Quattrocento*; unele dintre cele mai reușite picturi ale sale arată că știa de minune să creeze iluzia profunzimii, fără să altereze armonia compoziției, și că mânua cu abilitate acel *sfumato* al lui Leonardo da Vinci, conferind figurilor sale blândețe și suplețe. Ilustrația 202 reproduce un

tablou de altar dedicat Sfântului Bernard.



202. Perugino, *Fecioara îi apare Sfântului Bernard*, cca 1490-1494
retablu, ulei pe lemn, 173 x 170 cm. München, Alte Pinakothek

Sfântul ridică privirea spre Fecioara care stă în fața lui. Aranjarea personajelor e cum nu se poate mai

simplă. Și totuși, în pofida dispunerii simetrice, e cât se poate de suplă și fără complicații. Personajele dispuse în mod armonios exprimă calm și naturalețe. Este adevărat că, pentru atingerea acestei armonii, Perugino a sacrificat stricta fidelitate față de natură, spre care tindeau cu pasiune eforturile măestrilor din *Quattrocento*. Îngerii lui Perugino prezintă toți aproape același tip. Un tip de frumusețe creat de el, pe care l-a introdus aproape în toate tablourile, în nenumărate variante. Toate la un loc, operele lui pot degaja un anumit sentiment de monotonie, dar, la urma-urmelor, când au fost executate, nu erau destinate galeriilor de pictură! Unele dintre capodoperele lui Perugino, luate izolat, ne fac să întrezărim un univers de o seninătate și de o armonie supraterestre.

În această atmosferă a crescut tânărul Rafael, care a asimilat foarte repede maniera maestrului său. Sosit la Florența, artistul s-a pomenit în fața unor concurenți redutabili. Leonardo și Michelangelo, mai în vârstă decât el, cu treizeci și unu și respectiv opt ani, ridicaseră arta la un nivel extraordinar de înalt. Altul ar fi fost descurajat de imensa reputație a celor doi. Dar Rafael era hotărât să-i egaleze. Era cu siguranță conștient de ceea ce-i lipsea. Nu avea nici cunoștințele imense ale lui Leonardo, nici forța lui Michelangelo. Dar, în timp ce acești doi mari oameni aveau un caracter dificil, iar reacțiile lor descumpăneau pe toată lumea, caracterul lui Rafael, plin de amabilitate, atrăgea simpatia personajelor influente. Pe de altă parte, avea voința să lucreze cu

îndârjire și să ajungă la cea mai mare măiestrie.

Este dificil să asociezi simplitatea suverană a capodoperelor lui Rafael cu ideea unui efort susținut și îndârjit. În ochii celor mai mulți, Rafael este pictorul suavelor Madone, atât de celebre, încât abia dacă ne amintim că sunt niște picturi. Imaginea Sfintei Fecioare creată de Rafael a fost adoptată de generații la rând, la fel ca imaginea lui Dumnezeu-Tatăl creată de Michelangelo. Există reproduceri mediocre ale acestor tablouri până și în casele cele mai modeste, și am fi tentați să credem că ar fi ceva „facil” în aceste opere universal celebre. În realitate, aparenta lor simplitate provine dintr-o meditație profundă, un calcul minuțios și un simț artistic infailibil (ilustr. 17 și ilustr. 18). O pictură precum *Madona marelui-duce* (ilustr. 203) este cu adevărat „clasică”, în sensul că a fost pentru multe generații un simbol al perfecțiunii, la fel ca operele lui Fidias sau Praxitele.



203. Rafael, *Madona marelui-duce*, cca 1505, ulei pe lemn, 84 x 55 cm. Florența, Palazzo Pitti

Nu are nevoie de comentarii și, în această privință, este într-adevăr „facilă”. Dar, dacă o comparăm cu nenumăratele reprezentări anterioare ale aceleiași teme, ne dăm seama că toți acești maeștri au căutat zadarnic simplitatea la care a ajuns Rafael. Evident, descoperim tot ceea ce Rafael datorează frumuseții blânde a modelelor lui Perugino, dar e o diferență uriașă între regularitatea puțin cam goală a maestrului și plenitudinea vieții în cazul elevului. Reliefarea feței Fecioarei și umbrele delicate care o învăluie, volumul corpului acoperit de o mantie suplă, gestul tandru și ferm al brațelor care îl susțin pe pruncul Isus, totul contribuie la o impresie de echilibru perfect. Avem sentimentul că cea mai mică schimbare ar distruge această armonie, și totuși compoziția nu are nimic forțat, nici artificial. Pare că nu ar putea fi diferită și că există astfel dintotdeauna.

După ce a stat câțiva ani la Florența, Rafael a plecat la Roma. A sosit acolo probabil în 1508, în perioada în care Michelangelo începea să picteze tavanul Capelei Sixtine. Iuliu al II-lea i-a încredințat curând decorarea câtorva încăperi de la Vatican. În aceste camere – *stanze*, de unde și denumirea de „stanțe” –, Rafael a pictat o întreagă serie de fresce, cu o mare măiestrie. Nu putem sesiza pe deplin toată frumusețea acestor lucrări decât dacă le privim la fața locului, în ansamblul lor armonios și divers totodată, unde forme și mișcări se echilibrează simetric. În afara cadrului

lor și la scară redusă, aceste compoziții au ceva rece, și fiecare figură, impresionantă în mărime naturală, tinde, într-o reproducere, să se piardă în ordonarea grupurilor. În schimb, un detaliu izolat de context, chiar dacă are putere expresivă, pierde una dintre funcțiile esențiale, aceea de a-și juca rolul în armonia ansamblului.

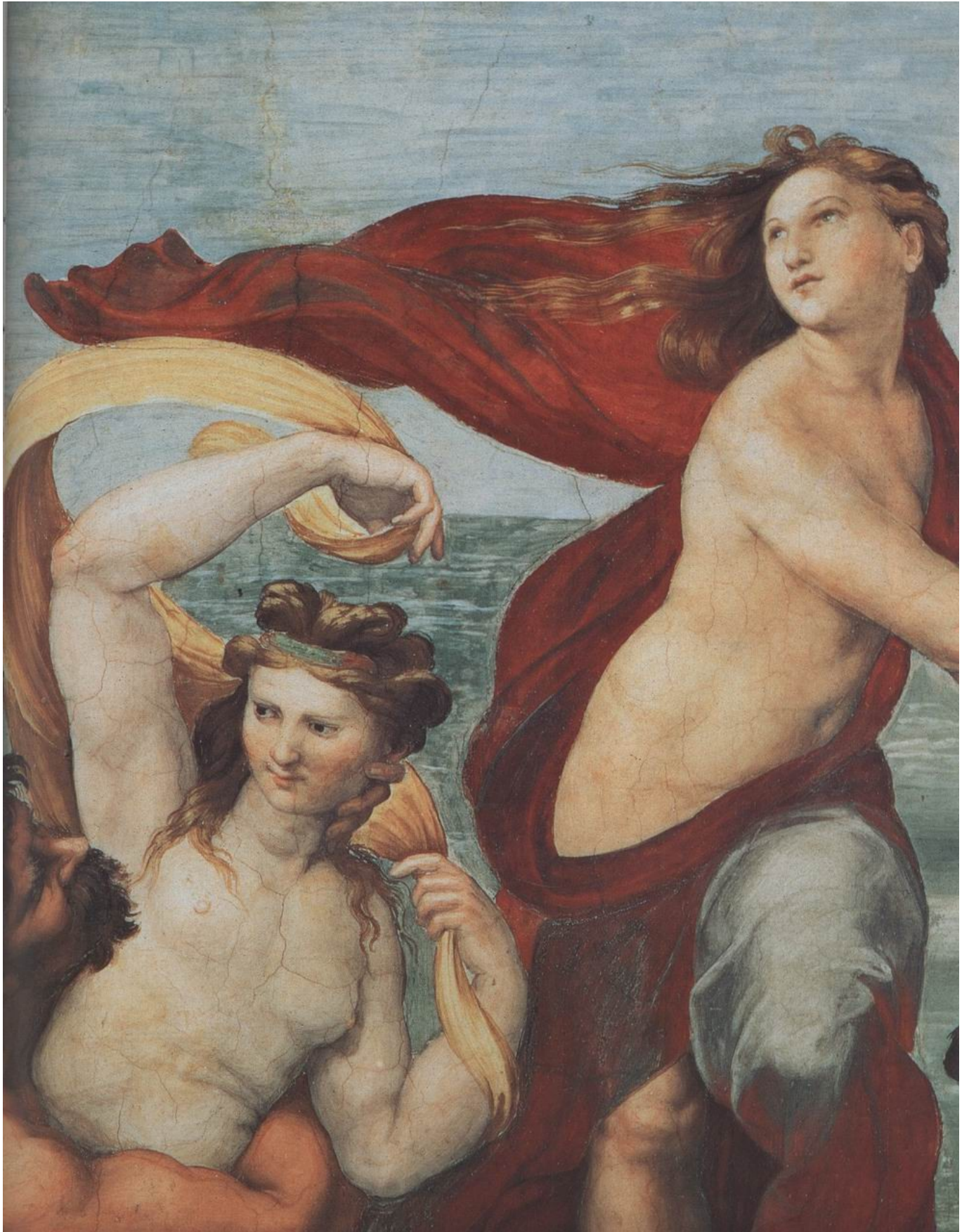


204. Rafael, *Nimfa Galateea*, cca 1512-1514, frescă, 295 x 225 cm.
Roma, Villa Farnesina

Acest lucru frapează mai puțin într-o frescă de dimensiuni mai reduse (ilustr. 204), pe care Rafael a executat-o în vila unui bancher roman bogat, Agostino Chigi (numită astăzi Villa Farnesina). Subiectul e luat dintr-un poem al florentinului Angelo Poliziano, la care se gândise și Botticelli pe când picta *Nașterea zeiței Venus*. Versurile amintesc de gigantul Polifem, încercând s-o seducă cu cântecul lui pe frumoasa nimfă Galateea, care, într-o cochilie trasă de doi delfini, plutește pe apă, râzând de cântărețul nepriceput. Fresca lui Rafael ne-o arată pe Galateea în mijlocul veselei sale suite de divinități marine. Uriașul trebuia să fie reprezentat pe un alt perete al sălii.

Descoperim permanent frumuseți noi în compoziția atât de complexă a acestei picturi încântătoare, ale cărei figuri se armonizează subtil și unde fiecare mișcare cere eco-ul altei mișcări opuse. Am observat această metodă în opera lui Pollaiuolo (ilustr. 171), dar soluția lui pare rigidă și lipsită de strălucire în comparație cu cea a lui Rafael. Dintre cei trei amorași care o țintesc pe Galateea cu săgețile lor, cel din stânga este simetric cu cel din dreapta, în timp ce al treilea e simetric cu micul geniu care înoată lângă delfini. Tot așa, tritonul care, în stânga, suflă într-o scoică, e simetric cu cel care cântă la trompetă în dreapta; cuplului îmbrățișat din prim-plan îi corespunde, puțin mai departe, spre dreapta, alt

cuplu marin. Dar efectul cel mai admirabil e produs de figura centrală, care reia și, într-un fel, rezumă mișcările diferitelor personaje. Carul ei înaintează de la stânga la dreapta și voalul plutește în spatele ei, dar întoarce capul și zâmbește ușor ciudatei melodii. Și toate liniile compoziției – săgeți, hățuri, gesturi, axe ale corpurilor – converg spre fața ei frumoasă, centrul exact al compoziției (ilustr. 205).



Prin aceste artificii, Rafael a reușit să însuflețească tabloul fără să-i compromită în niciun fel echilibrul calm. Rafael a fost întotdeauna admirat pentru această măiestrie inegalabilă în aranjarea figurilor, pentru știința uimitoare a compoziției. Michelangelo a ajuns la cea mai înaltă expresie a corpului uman; Rafael a atins ceea ce generația precedentă căutase cu atâta trudă: dispunerea într-o armonie perfectă a figurilor în mișcare firească.

Și mai există un lucru care a stârnit o admirație constantă: frumusețea pură a figurilor sale. După ce a terminat *Galateea*, un curtean l-a întrebat pe Rafael unde găsisese un model atât de frumos. El i-a răspuns că nu copiasse trăsăturile unui model anume, ci, mai curând, urmărise „o anumită idee” pe care și-o făcuse în minte. Într-o anumită măsură, Rafael, ca și maestrul lui, Perugino, nu era adeptul imitației fidele a naturii urmărită de majoritatea pictorilor din *Quattrocento*. El elaborase un anumit tip de frumusețe cu trăsături regulate. În timpul lui Praxitele (ilustr. 62), se născuse o frumusețe „ideală” dintr-un lung efort de a apropia formele abstracte de natură. Acum lucrurile se petreceau în sens invers. Artiștii se străduiau să modifice natura conform ideii pe care și-o făceau despre frumusețe contemplând statuile antice: „idealizau” modelul. Tendință care nu-i lipsită de pericol, pentru că, dacă artistul rafinează în mod deliberat natura, opera lui va fi ușor manieristă, riscând să fie lipsită de expresie. În orice

caz, la Rafael, această căutare a frumuseții ideale nu compromite niciodată viața și prospețimea operei. Nu e nimic abstract sau încordat în farmecul Galateei. E o creatură dintr-o lume a frumuseții radioase: lumea artei clasice renăscută, în secolul al XVI-lea, de geniul italian.

O astfel de perfecțiune a asigurat celebritatea lui Rafael de-a lungul secolelor. Poate că cei care îi asociază numele doar cu grațioasele Madone și cu figurile idealizate din lumea clasică ar fi uimiți să vadă portretul făcut principalului său mecena, Papa Leon al X-lea, din familia Medici, împreună cu doi cardinali (ilustr. 206).



206. Rafael, *Papa Leon al X-lea cu doi cardinali*, 1528, ulei pe lemn, 154 x 119 cm. Florența, Galleria degli Uffizi

Nu găsim nimic idealizat pe chipul puțin buhăit al papei miop, care tocmai examinase un manuscris cu miniaturi (apropiat, ca dată și stil, de *Psaltirea Reginei Mary*, ilustr. 140). Tonurile bogate ale catifelei și damascului subliniază atmosfera de fast și putere. Totuși, putem ghici că acești oameni nu se simțeau în largul lor. Timpurile erau tulburi: să nu uităm că, în perioada în care a fost pictat acest portret, Luther îl ataca pe Papă pentru extorcarea unor sume de bani destinate noii bazilici San Pietro.

Rafael a primit sarcina acestei construcții după moartea lui Bramante, în 1514. Astfel, a devenit arhitect, făcând planuri de biserici, vile și palate, studiind ruinele Romei antice. Dar, spre deosebire de marele lui rival Michelangelo, relațiile sale cu oamenii erau lesnicioase și a menținut un atelier activ. Amabilitatea sa i-a făcut pe savanții și demnitarii de la curtea papală să-l trateze ca pe egalul lor. Ba chiar ar fi urmat să fie făcut cardinal. Dar a murit, în ziua în care împlinea treizeci și șapte de ani, aproape la fel de tânăr ca Mozart, după ce realizase în scurta sa existență opere extraordinar de diverse. Unul dintre erudiții cei mai faimoși ai timpului, cardinalul Bembo, a scris epitaful care a fost gravat pe mormântul lui din Panteon:

Aici odihnește Rafael, în timpul vieții căruia naturii i-a fost teamă că el o va întrece, apoi, murind, că va pieri

cu el deopotrivă.



Ucenicii din atelierul lui Rafael pictând și decorând loggia Vaticanului, cca 1518. Basorelief în stuc din loggia Vaticanului

16. LUMINĂ ȘI CULOARE

Veneția și Italia de Nord la începutul secolului al XVI-lea

Acum trebuie să ne întoarcem privirile spre un alt centru esențial al artei italiene, centru depășit în importanță doar de Florența - magnifica și prospera Veneție. Acest oraș care, prin comerț, era strâns legat de Orient adoptase mai lent decât celelalte orașe din Italia stilul Renașterii. Dar când a ajuns, după exemplul lui Brunelleschi, să folosească elementele arhitecturii antice, a știut să creeze un stil nou, plin de fantezie, veselie și căldură, care evocă, probabil mai bine decât oricare alt edificiu al timpurilor moderne, grandoarea orașelor comerciale din lumea elenistică, precum Alexandria sau Antiohia. Biblioteca San Marco (ilustr. 207) este una dintre construcțiile tipice ale acestui stil nou.



207. Jacopo Sansovino. Biblioteca San Marco din Veneția. 1536.
Monument de la apogeul Renașterii

Ea este opera arhitectului florentin Jacopo Sansovino (1486-1570), care a știut să-și adapteze maniera și stilul propriu la caracterul orașului, la lumina orbitoare pe care o reflectă laguna. Eziți să aplica o analiză rece acestui edificiu atât de simplu și încântător, dar, făcând-o, poți evalua abilitatea acestor maestri de a combina, într-un mod mereu nou, câteva elemente dintre cele mai simple. Parterul, cu vigurosul lui ordin doric, se trage dintr-un filon clasic. Sansovino s-a inspirat direct din principiile de construcție a Colosseumului (ilustr. 73). Etajul superior, cu ordinul său ionic, este legat de aceeași

tradiție. Partea de deasupra se termină cu o balustradă cu statui. Dar, în loc să se sprijine pe stâlpi pătrați simpli, ca la Colosseum, arcadele etajului superior se sprijină pe o serie de coloane ionice de dimensiuni mai mici. Sansovino a obținut un mare efect din jocul luminii pe această alternanță de coloane ionice de două dimensiuni diferite. Prin acest artificiu, prin folosirea dispunerii balustradelor, a ghirlandelor și a decorației sculptate în general, arhitectul a creat ceva aerian, un fel de echivalent clasic al fațadei goticului venețian (ilustr. 138).

Biblioteca San Marco caracterizează de minune gustul venețian, spiritul în care au fost concepute, la Veneția, capodoperele din *Cinquecento*. Atmosfera lagunei, care estompează profiluri și contururi, care revarsă peste culori o lumină orbitoare, i-a putut face pe pictorii venețieni să folosească culoarea într-un fel mai organizat și mai corect decât se procedase până atunci în celelalte orașe italiene. E dificil să vorbești sau să scrii despre culori, și nicio reproducere de dimensiuni reduse nu ne poate ajuta să ne facem o idee despre cum arată cu adevărat o capodoperă coloristică. Un lucru este totuși evident: pictorii din Evul Mediu erau preocupați de culoarea „adevărată” la fel de puțin ca de formele reale ale obiectelor pe care le reprezentau. În miniaturile lor, în emailuri și panouri, foloseau culorile cele mai pure și mai prețioase. Cel mai mult le plăcea combinația celui mai luminos albastru cu auriul cel mai strălucitor. Marii novatori florentini erau mai interesați de desen decât de culoare. Sigur, coloritul lor era deseori de un mare

rafinament, dar cei mai mulți artiști florentini nu considerau culoarea un mijloc de a conferi unitate și stil unei opere pictate. Se bazau mai mult pe posibilitățile perspectivei și compoziției; putem spune că tablourile lor erau în întregime concepute mai înainte chiar ca ei să fi atins paleta și penelul.

În schimb, se pare că pictorii venețieni nu au considerat niciodată culoarea un simplu accesoriu suplimentar. Când, la Veneția, la biserica San Zaccaria, ne aflăm în fața unui tablou de altar (ilustr. 208) pictat în 1505 de Giovanni Bellini deja bătrân (1431?-1516), vedem clar că atitudinea lui față de culoare era foarte diferită, de exemplu, de cea a florentinilor.



208. Giovanni Bellini. *Madona cu sfinții*, 1505, retablu, ulei pe lemn, transpus pe pânză, 402 x 273 cm. Veneția, biserica San Zaccaria

Nu că acest tablou ar fi foarte strălucitor, dar culorile au o catifelare, o luminozitate care frappează vizitatorul mai înainte de a fi luat cunoștință cu subiectul. Mi se pare că și fotografia exprimă ceva din atmosfera caldă și luminoasă care scaldă nișa unde tronează Fecioara și pruncul Isus. La picioarele lor, un înger cântă la vioară și, de o parte și de alta, câțiva sfinți par să mediteze: Sfântul Petru, cu cheia; Sfânta Ecaterina, cu ramura de palmier a martirilor și roata ruptă; Sfânta Lucia și Sfântul Ieronim, eruditul care a tradus *Biblia* în latină, reprezentat de Bellini cufundat în lectură.

Multe Fecioare înconjurate de sfinți au fost pictate în Italia și în alte părți, dar rareori s-a ajuns la o astfel de demnitate și de seninătate. Bellini a știut să dea viață unei dispunerii simetrice banale fără a-i tulbura astfel aranjarea. A știut să facă din figuri tradiționale (ilustr. 89) ființe adevărate, vii, fără să le știrbească cu nimic caracterul venerabil. Contrar lui Perugino (ilustr. 202), Bellini a conferit personajelor sale diversitatea vieții, le-a individualizat perfect. Sfânta Ecaterina are un zâmbet visător, Sfântul Ieronim e un bătrân erudit cufundat în studierea unui manuscris. Sunt personaje adevărate, deși, ca și cele ale lui Perugino, par să aparțină unei lumi mai frumoase și mai senine, scăldată într-o lumină aurie, aproape supranaturală.

Giovanni Bellini face parte din aceeași generație cu

Verrocchio, Ghirlandaio și Perugino. Puțin mai tineri, maestrii din *Cinquecento* au fost discipolii lor. Bellini a condus un atelier deosebit de activ și din el au provenit pictorii cei mai faimoși din *Cinquecento* venețian, Giorgione și Tițian. Marii pictori clasici din Italia Centrală ajunseseră la o armonie perfectă prin rigoarea desenului și prin stabilitatea compoziției. În același timp, pictorii venețieni au urmat exemplul lui Giovanni Bellini, care folosisese culoarea în mod atât de fericit, bazându-și pe ea unitatea tablourilor. În acest domeniu, pictorul Giorgione (1478?-1510) a adus cele mai radicale noutăți. Cunoaștem puține lucruri despre viața lui. Doar cinci picturi îi pot fi atribuite cu certitudine, dar e de ajuns ca să-i asigure o glorie asemănătoare cu a celor mai mari artiști. Și, pentru a spori misterul, aceste câteva picturi au ceva enigmatic. În cazul celei mai uimitoare dintre ele, *Furtuna* (ilustr. 209), nici subiectul nu ne este prea clar: poate e o scenă luată de la un scriitor antic sau de la un autor din Renaștere care se inspira din Antichitate.



209. Giorgione, *Furtuna*, ulei pe pânză, 82 x 73 cm. Veneția, Galleria Dell'Accademia

Artiștii venețieni din acea perioadă învățaseră să

prețuiască farmecul poezilor greci. Le plăcea să reprezinte idile pastorale și să le înfățișeze pe Venus și nimfele ei. Poate că într-o zi va fi identificat episodul la care s-a gândit Giorgione. De exemplu, ne putem imagina că e vorba de mama vreunui erou legendar, alungată din cetate cu copilul ei și descoperită de un tânăr păstor. De altfel, acest tablou nu-și datorează frumusețea subiectului. Chiar și dintr-o reproducere putem sesiza, cel puțin într-o anumită măsură, ceea ce are uimitor tabloul. Figurile nu sunt excepțional desenate, compoziția nu e deosebit de savantă; doar lumina și atmosfera scenei salvează unitatea lucrării. Lumina furtunii conferă un caracter supranatural peisajului, care, pentru prima dată într-o pictură, este cu totul altceva decât un fundal. În realitate, el este adevăratul subiect al tabloului. Când privirea noastră se deplasează de la figuri la peisajul care ocupă cea mai mare parte din micul panou, revenind apoi la personaje, intuim că, spre deosebire de predecesorii lui, Giorgione nu a desenat separat ființe și obiecte ca să le dispună apoi în spațiu, ci a conceput natura – pământ, copaci, lumină, atmosferă – și omul cu edificiile create de el ca un tot indivizibil. Într-un anumit sens, e o noutate la fel de senzațională ca inventarea perspectivei, aportul generațiilor precedente. Pictura nu va mai fi o simplă îmbinare de culoare și desen, pentru a deveni o artă nouă în căutarea propriilor legi.

Giorgione a murit prea tânăr ca să-și poată exploata la maximum descoperirea. Sarcina i-a revenit celui mai faimos dintre toți pictorii din Veneția, Tițian (cca

1485?-1576). S-a născut la Cadora, în Alpii venețieni, și autorii spun că avea nouăzeci și nouă de ani când a murit de ciumă. În cursul acestei lungi existențe, gloria lui se pare că a egalat-o pe cea a lui Michelangelo. Primii săi biografi ni-l înfățișează pe Carol Quintul făcându-i onoarea de a lua de jos pensula care îi căzuse pictorului, imagine simbolică a omagiului adus geniului de către cea mai înaltă putere laică.

Tițian nu avea nici erudiția universală a lui Leonardo, nici personalitatea puternică a lui Michelangelo, nici farmecul lui Rafael. El era cu adevărat și înainte de orice un pictor, dar un pictor a cărui măiestrie o egala pe cea la care ajunsese Michelangelo în arta desenului. Sigur de geniul său, putea să neglijeze regulile seculare ale compoziției, bizuindu-se pe culoare pentru a conferi tabloului unitatea care părea compromisă de lepădarea de reguli. Dacă ne gândim că marele tablou reprodus de ilustrația 210 a fost început abia la circa cincisprezece ani după *Fecioara* lui Bellini, ne putem face o idee despre efectul unei astfel de opere asupra contemporanilor.



210. Tițian, *Madona cu sfinți și membri ai familiei Pesaro*, 1519-1526, retablu, ulei pe pânză, 478 x 266 cm. Veneția, biserica Santa Maria dei Frari

Nu se mai întâmplase niciodată ca Fecioara să nu fie situată în centrul tabloului, iar cei doi sfinți mediatorii (Sfântul Francisc, ușor de recunoscut după stigmată – semn al rănilor crucificării –, și Sfântul Petru, care a pus cheia, emblema lui, pe treptele tronului Fecioarei) să fie dispuși nu simetric, cum făcuse Bellini, ci ca actorii unei adevărate scene. În acest tablou de altar, Tițian reia tradiția portretelor donatorilor (ilustr. 143), dar reînnoind-o în întregime. E un tablou votiv comandat, spre a aduce mulțumire Fecioarei pentru o victorie repurtată împotriva turcilor, de către patricianul Jacopo Pesaro, reprezentat de Tițian în genunchi în fața Fecioarei, în timp ce un purtător de stindard trage după el un prizonier turc. Fecioara și Sfântul Petru își îndreaptă spre donator privirile binevoitoare, în timp ce Sfântul Francisc atrage atenția pruncului Isus asupra altor membri ai familiei Pesaro, așezați în genunchi în colțul tabloului (ilustr. 211). Scena se petrece sub un portic mare, la poalele a două coloane enorme, care par că se pierd în nori, unde doi îngerași jucăuși ridică o cruce.



211. Tițian, *Madona cu sfinți și membri ai familiei Pesaro*, detaliu

Cutezanța cu care Tițian a răsturnat o venerabilă tradiție iconografică probabil că i-a surprins foarte mult pe contemporanii lui. Poate că la început au avut impresia de dezordine. În realitate, compoziția

neasteptată face ansamblul plin de viață, fără să-i compromită în vreun fel armonia, grație artei cu care Tițian a reușit, prin culoare și lumină, să creeze o atmosferă destul de puternică pentru a-i conferi operei unitatea. Era un gest curajos să opui figurii Fecioarei un simplu stindard desfășurat, dar acest stindard este atât de frumos pictat, încât curajul lui Tițian a fost încoronat de succes.

Tițian era admirat de contemporani mai ales pentru portretele lui, care ne farmecă și astăzi. Portretul cunoscut sub numele de *Portretul unui tânăr englez* (ilustr. 212) este unul dintre cele mai frumoase, dar e greu să-i definești meritele.



212. Tițian, *Portret de bărbat*, numit și *Tânărul englez*, cca 1540-1545, ulei pe pânză, 111 x 93 cm. Florența, Palazzo Pitti

În comparație cu portrete mai vechi, pare extraordinar de simplu și de natural. Nu găsim nimic aici din reliefurile minuțioase ale formelor întâlnite la Gioconda, și totuși acest tânăr necunoscut pare la fel de uimitor de viu. Privirea cu care se uită la noi este atât de pătrunzătoare, de expresivă, încât ne vine greu să credem că acești ochi vișători nu sunt, în fond, decât puțină culoare pe o pânză grosolană (ilustr. 213).



213. Tițian, *Portret de bărbat*, detaliu

Deloc surprinzător că mai-marii lumii își disputau onoarea să fie pictați de un astfel de artist. Tițian nu avea totuși tendința să-și înfrumusețeze modelele, dar

toți aveau impresia că, grație artei sale, vor continua să trăiască. Și chiar așa și este, cel puțin asta simțim în fața portretului Papei Paul al III-lea de la Napoli (ilustr. 214).



214. Tițian, *Portretul Papei Paul al III-lea cu nepoții lui, Ottavio și Alessandro Farnese*, 1546, ulei pe pânză, 200 x 173 cm. Napoli, Museo di Capodimonte

Artistul îl înfățișează pe bătrânul papă întorcându-se spre unul dintre nepoții lui, Alessandro Farnese, în timp ce fratele lui, Ottavio, privește liniștit spre spectator. Cu siguranță că Tițian cunoștea și admira portretul lui Leon al X-lea alături de doi cardinali, pe care Rafael îl pictase cu vreo douăzeci și opt de ani mai înainte (ilustr. 206); poate a încercat să-l întreacă prin descrierea plină de viață a caracterelor personajelor. Prezența lor este atât de pregnantă și întâlnirea lor pare atât de dramatică, încât nu putem să nu facem speculații în privința gândurilor și emoțiilor personajelor. Complotau cardinalii? Papa le ghicise planurile? Întrebări inutile, dar pe care contemporanii puteau să și le pună. Tabloul a rămas neterminat, deoarece Tițian a fost chemat în Germania să picteze portretul lui Carol Quintul.

La fel ca marile centre, micile orașe italiene participau și ele la descoperirea tehnicilor noi în artă. Cel pe care posteritatea l-a considerat uneori cel mai „avansat” și cel mai îndrăzneț dintre pictorii din această perioadă glorioasă a dus o viață singuratică într-un orașel din Italia de Nord: Parma. Este vorba despre Antonio Allegri, mai cunoscut sub numele de Correggio (1489?-1534). Leonardo și Rafael muriseră, Tițian atinsese apogeul gloriei atunci când Correggio picta cele mai importante lucrări ale sale. Nu știm exact ce cunoștea din arta timpului său. Dar e foarte posibil să fi cunoscut cel puțin operele unor discipoli ai lui Leonardo și să fi avut știință despre felul în care folosea florentinul lumina. În acest domeniu al luminii, Correggio a reușit să obțină efecte complet

noi, care au avut o influență considerabilă asupra școlilor de pictură de mai târziu.



215. Correggio, *Adorația păstorilor*, cca 1530, ulei pe lemn, 256 x 188 cm. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Adorația păstorilor (ilustr. 215) este unul dintre tablourile sale cele mai faimoase. Un păstor se apropie, sprijinindu-se într-o bâță mare. A avut viziunea îngerilor cântând, în cerurile întredeschise, slava Domnului. În staulul întunecos și în ruină, o strălucire misterioasă radiază dinspre pruncul nou-născut, luminând chipul frumos al Fecioarei. Păstorul e pe punctul de a îngenunchea. O servitoare tânără este orbită de lumina ieslei; alta întoarce vesel capul spre păstor. Îl putem zări pe Sfântul Iosif cu măgarul în plan îndepărtat.

La prima vedere, o astfel de compoziție nu pare gândită. Grupul din stânga lasă impresia că nimic nu-i corespunde în dreapta. Echilibrul este realizat doar prin accentuarea luminoasă, care scoate în evidență figurile Fecioarei și pruncului. Correggio, mai mult decât Tițian, a conștientizat posibilitățile oferite de culoare și lumină, folosindu-se de ele pentru a contrabalansa formele și pentru a dirija privirea în anumite direcții. Ni se pare că, odată cu păstorul, ne apropiem și noi de iesle ca să vedem cu ochii noștri miracolul luminii care străpunge întunecimea, după cum spune Sfântul Ioan.

O parte din opera lui Correggio a fost imitată timp de câteva secole: decorurile sale de tavane și cupole. Artistul încerca să dea credincioșilor iluzia că tavanul sau bolta se deschide, lăsând să se vadă slava cerurilor. Știința în materie de efecte luminoase îi

permitea să facă să plutească legiunile cerești pe o mare de nori luminați de soare.

Unii contemporani au găsit ceva de obiectat împotriva acestei desfășurări oarecum profane, dar trebuie să recunoaștem că, văzută în penumbra acestui edificiu medieval, cupola catedralei din Parma face o foarte mare impresie (ilustr. 217).



217. Correggio, *Ridicarea la cer a Fecioarei*, frescă, Parma, cupola catedralei

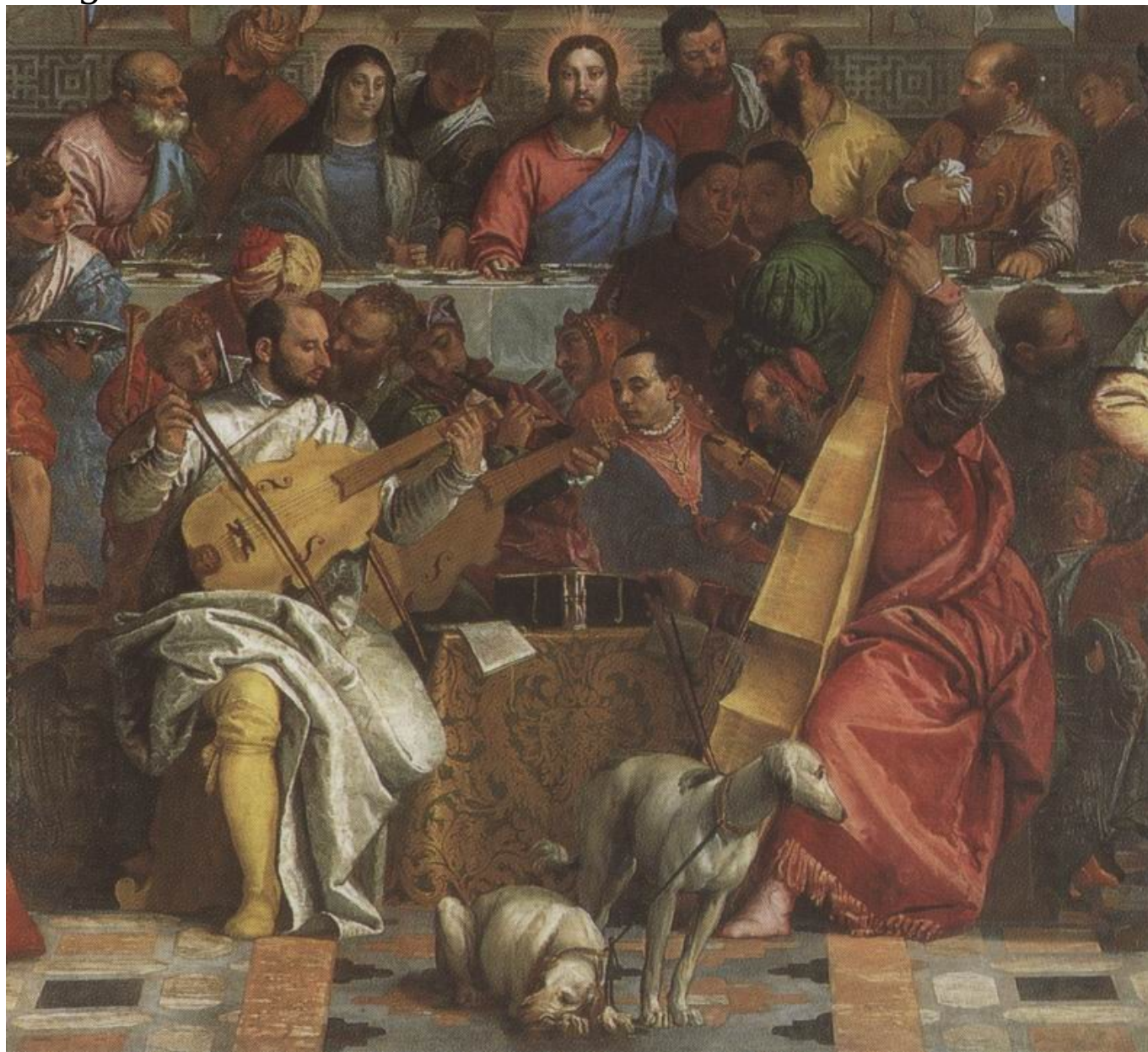
O fotografie nu poate reda un efect de acest gen. Am impresia însă că desenul pregătitor (ilustr. 216) poate să ne dea o idee mai justă despre intențiile artistului. Ilustrația 216 ne arată prima idee pentru figura Fecioarei, care, purtată de un nor, privește strălucirea cerului care o așteaptă.



216. Correggio, *Ridicarea la cer a Fecioarei*, studiu pentru cupola catedralei din Parma, cca 1526 sanguină pe hârtie, 27,8 x 23.8 cm.
Londra, British Museum

Desenul este, în mod incontestabil, mai ușor de înțeles decât figura din frescă, aceasta fiind și mai contorsionată. În plus, putem vedea simplitatea

mijloacelor cu care reușea Correggio să evoce potopul de lumină, grație câtorva trăsături de sanguină.



O orchestră de pictori venețieni, detaliu al tabloului *Nunta din Cana* de Paolo Veronese, 1562-1563, ulei pe pânză. De la dreapta la stânga: Tițian (violă-bas), Tintoretto (lira da braccio), Jacopo Bassano (trompetă) și Paolo Veronese (violă mijlocie). Paris, Muzeul Luvru

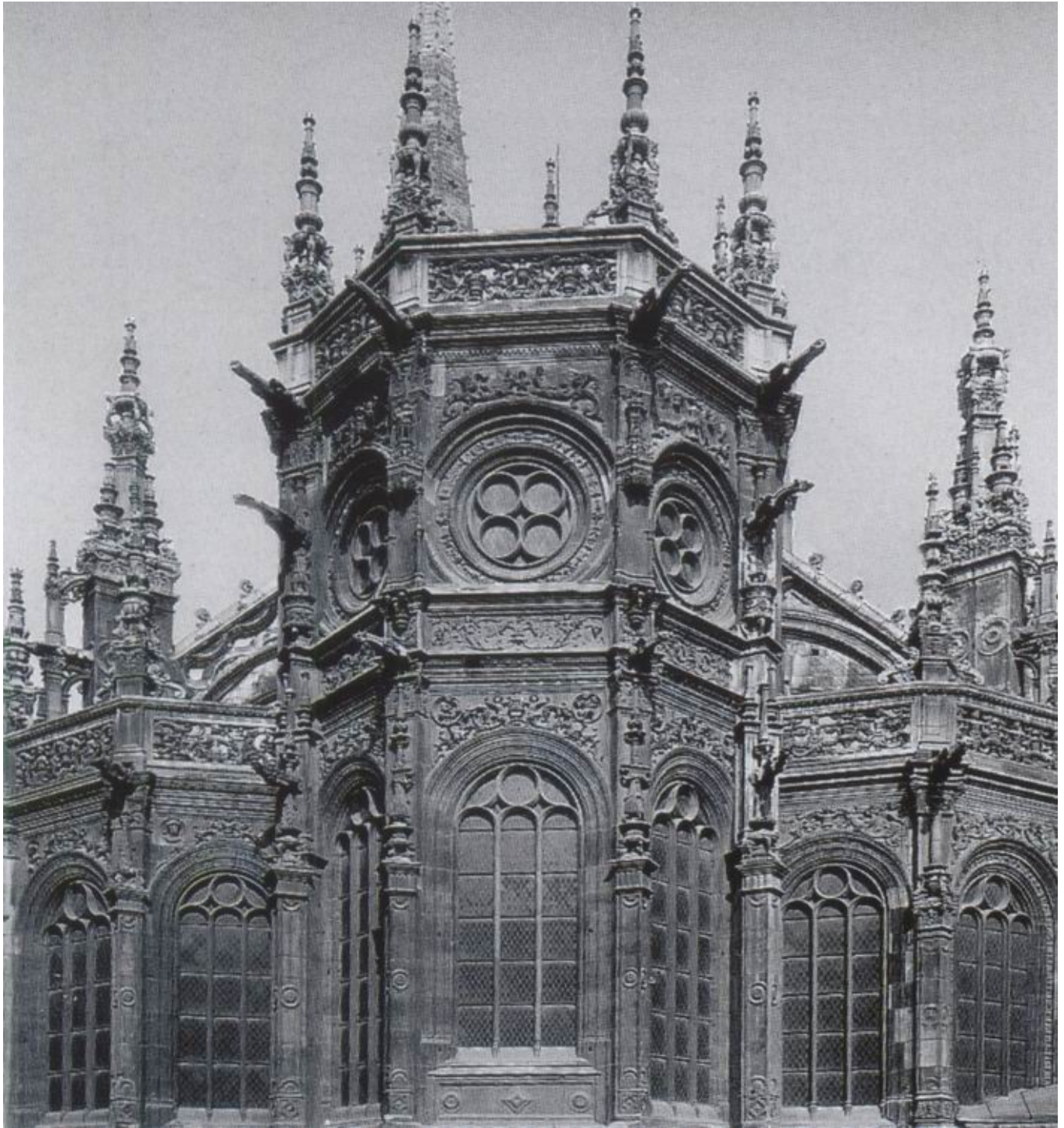
17. RENAAȘTEREA LA NORD DE ALPI

Germania și Țările de Jos la începutul secolului al XVI-lea

Capodoperele atât de noi ale măestrilor italieni din Renaștere au făcut o impresie deosebită la nord de Alpi. Oricine era interesat de reînnoirea cunoașterii considera natural să-și întoarcă fața spre Italia, unde se redescopereau înțelepciunea și comorile Antichității clasice. Evident, nu există niciun motiv pentru ca o operă gotică să fie inferioară unei opere a Renașterii. Dar e cât se poate de natural ca oamenilor din Nord, care descoperiseră capodoperele Italiei din secolul al XV-lea, arta din propria țară să li se pară deodată puțin cam demodată. Noutățile esențiale care îi frapau erau în număr de trei: mai întâi, tratarea științifică a perspectivei, apoi cunoașterea anatomiei și reprezentarea corpului omenesc în toată frumusețea lui, în sfârșit, reluarea formelor arhitecturii antice, care păreau atunci inseparabile de orice însemna demnitate și frumusețe.

Este extrem de interesant să urmărim reacțiile tradițiilor locale și ale artiștilor la contactul cu aceste noutăți, să-i vedem pe aceștia apărându-se sau cedând, în funcție de forța personalității lor și de amploarea propriei viziuni. Arhitecții se aflau în poziția cea mai dificilă. Sistemul gotic, care constituia pentru ei tradiția, și reînnoirea arhitecturii antice

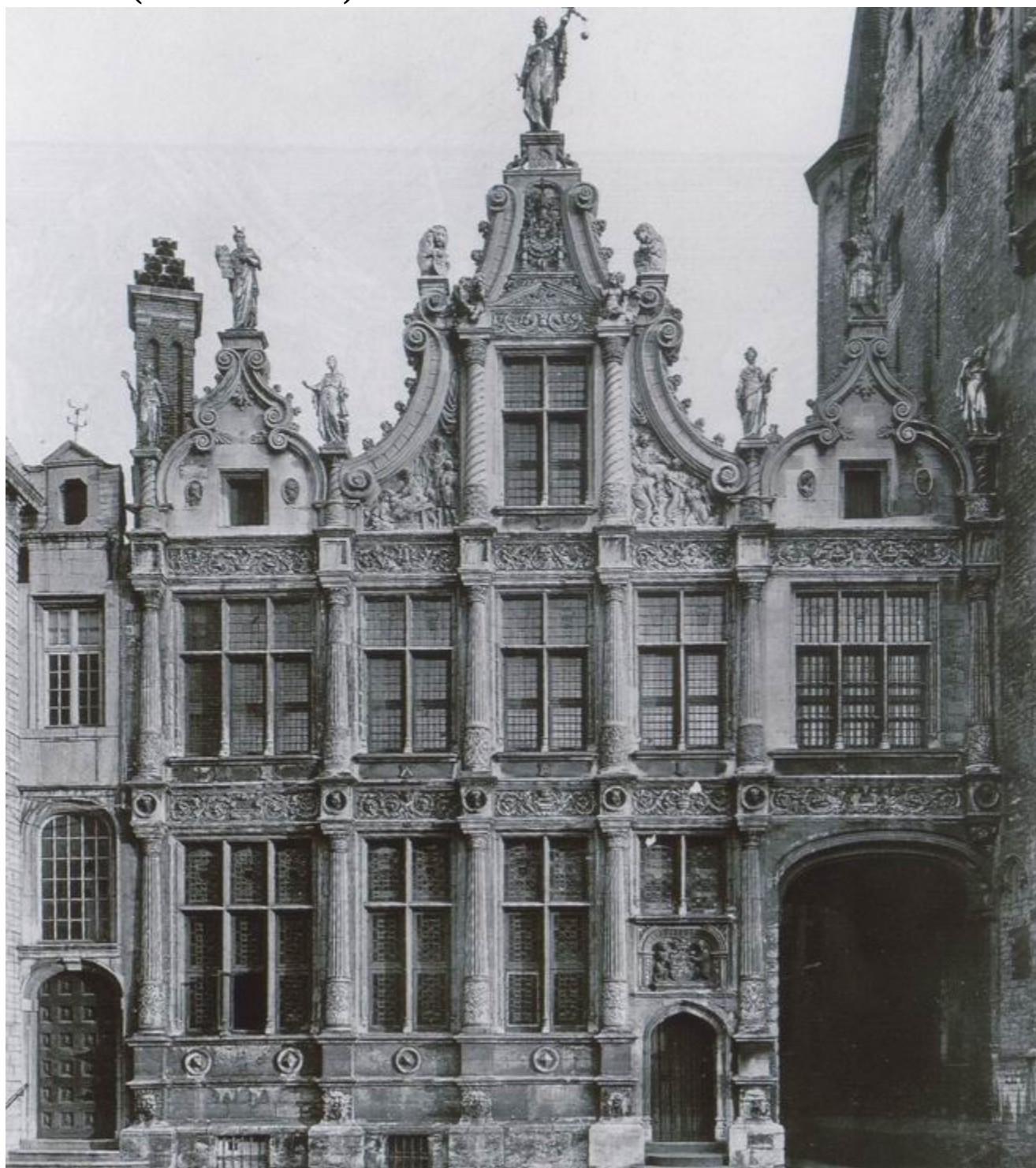
sunt, cel puțin teoretic, la fel de logice și coerente. Dar, prin spirit și aspirații, acestea două se deosebesc total între ele. De aceea, a fost nevoie de mult timp până când noua manieră de a construi să fie adoptată la nord de Alpi. Arhitecții și-o însușeau deseori la insistența unor prinți sau unor personaje importante care, întorcându-se din Italia, doreau să fie în pas cu moda. Chiar în acest caz, arhitecții nu adoptau în general stilul nou decât într-un mod superficial. Făceau paradă de familiarizarea lor cu noile idei, folosind o coloană ici, o friză colo, pe scurt, adăugând câteva dintre elementele recente propriului repertoriu decorativ. De cele mai multe ori, corpul însuși al edificiului rămânea complet neschimbat. Astfel, există în Franța, Anglia și Germania biserici având stâlpi care sprijină bolta deghizați în coloane, prin adăugarea unui capitel clasic, și armătură de piatră la vitralii ca în stilul gotic, dar unde ogiva a cedat locul arcului în plin cintru (ilustr. 218).



218. Pierre Sohier, corul bisericii Saint-Pierre din Caen, 1518-1545.
Gotic transformat

Există mănăstiri ale căror bolți sunt susținute de coloane ciudate îngroșate la mijloc, castele pline de

ornamente piramidale și contraforți, dar împodobite cu detalii în stil clasic, precum și case cu vârfuri înalte, decorate cu imitații din lemn ale unei frize antice (ilustr. 219).



219. Jan Wallot și Christian Sixdeniers, „Grefa” din Bruges, 1535-

Un artist italian, convins de perfecțiunea regulilor clasice, ar fi fost probabil îngrozit de astfel de amestecuri, dar, dacă le privim în afara oricăror prejudecăți academice, vom fi deseori fermecați de spiritul și inventivitatea bogată care au dus la îmbinarea ciudată a două stiluri atât de opuse.

Lucrurile se prezintă cu totul altfel în cazul pictorilor și sculptorilor. Pentru ei, nu era vorba doar de folosirea unor forme precise și de îmbinarea lor. Doar pictorii mediocri se puteau mulțumi să împrumute o figură sau un gest dintr-o gravură italiană întâlnită din întâmplare. Un artist adevărat nu putea să nu simtă necesitatea de a înțelege bine noile principii, înainte de a le adopta. Putem să urmărim etapele patetice ale acestei evoluții în opera celui mai mare artist pe care l-a produs Germania, Albrecht Dürer (1471-1528). Dürer a fost conștient întreaga viață de importanța esențială a ideilor Renașterii pentru viitorul artelor.

Albrecht Dürer era fiul unui meșter aurar cu o oarecare reputație care, originar din Ungaria, se stabilise la Nürnberg. El a manifestat din copilărie un talent extraordinar pentru desen (unele schițe din acea perioadă s-au păstrat) și a intrat ucenic la principalul atelier din oraș, cel al pictorului Michael Wolgemut, unde a învățat pictura și gravura pe lemn. După terminarea uceniei, a plecat, după obiceiul medieval, în căutarea unui loc unde să se stabilească, după căpătarea unei mai mari experiențe. Dürer

dorise să petreacă un timp în atelierul celui mai mare gravor în aramă din timpul lui, Martin Schongauer, dar, când a ajuns la Colmar, a aflat că acesta murise de curând. A rămas totuși acolo un timp, alături de frații lui Schongauer, care preluaseră conducerea atelierului. După care s-a dus la Basel. Acest oraș era atunci un mare centru cultural, deosebit de important în ceea ce privește domeniul tipăriturilor. Dürer a executat acolo gravuri pe lemn destinate ilustrării, apoi a plecat mai departe, îndreptându-se spre Italia de Nord, fermecat de peisaje, făcând acuarele după priveliștile pitorești ale văilor alpine. În Italia, a studiat îndeosebi operele lui Mantegna. Când a revenit la Nürnberg, unde s-a căsătorit și a deschis un atelier, tehnica lui se îmbogățise cu tot ceea ce un artist din Nord putea să învețe la sud de Alpi. Primele sale opere dovedesc curând că, în afara măiestriei tehnice, avea și o forță de expresie și de imaginație proprie marilor artiști. Una dintre primele lui mari lucrări a avut imediat un succes considerabil; e vorba de o serie de gravuri pe lemn ilustrând *Apocalipsa* Sfântului Ioan. Niciodată nu mai fuseseră reprezentate cu atâta forță vizionară ororile Judecății de Apoi și semnele care trebuiau s-o anunțe. Viziunile lui Dürer și succesul lor în rândul publicului aveau probabil o legătură cu sentimentul de neliniște și mișcarea de nemulțumire stârnită în întreaga Germanie, pe la sfârșitul Evului Mediu, de slăbiciunile Bisericii, mișcare ce avea să se concretizeze în Reforma lui Luther. Se poate spune că spaimile Apocalipsei stârneau atunci un interes direct, pentru

că mulți așteptau să vadă acele profeții realizându-se în cursul propriei existențe.



220. Albrecht Dürer, *Sfântul Mihail doborând balaurul*, 1498, lemn gravat, 39,2 x 28,3 cm

Ilustrația 220 se referă la versetul XII, 7 din Apocalipsa lui Ioan:

Și în cer s-a făcut un război. Mihail și îngerii lui s-au luptat cu balaurul. Și balaurul cu îngerii lui s-au luptat și ei. Dar n-au putut birui, și locul lor nu li s-a mai găsit în cer.

Pentru a reprezenta acest moment dramatic, Dürer a făcut abstracție de iconografia tradițională; n-a vrut un erou elegant și sigur pe el, care doboară un dușman de temut. Sfântul Mihail al lui Dürer nu e înfățișat ca și cum ar „poza”. Ia totul în serios. Cu un efort mare al ambelor brațe, își înfige lancea în gâtul balaurului, și cu gestul lui domină întreaga scenă. Alături de el, o legiune de îngeri războinici, înarmați cu arcuri și săbii, luptă cu o hoardă de monștri fantastici. Un peisaj liniștit se întinde în planul de jos al lucrării. Putem remarca monograma faimoasă a artistului.

Aceste capodopere ale gravurii pe lemn, unde Dürer apare ca un vizionar, ca un maestru al fantasticului, ca urmașul sculptorilor gotici, reprezintă doar un aspect al artei sale. Studiile și schițele lui arată cu cât interes observa frumusețile naturii. O studia și o copia cu o răbdare și o fidelitate ca nimeni altul de când Van Eyck făcuse arta din Nord să reflecte natura ca într-o oglindă. Unele dintre aceste studii sunt

celebre: iepurele (ilustr. 9), sau acuarela reprezentând iarba unei pajiști, pe care o reproducem în ilustrația 221.



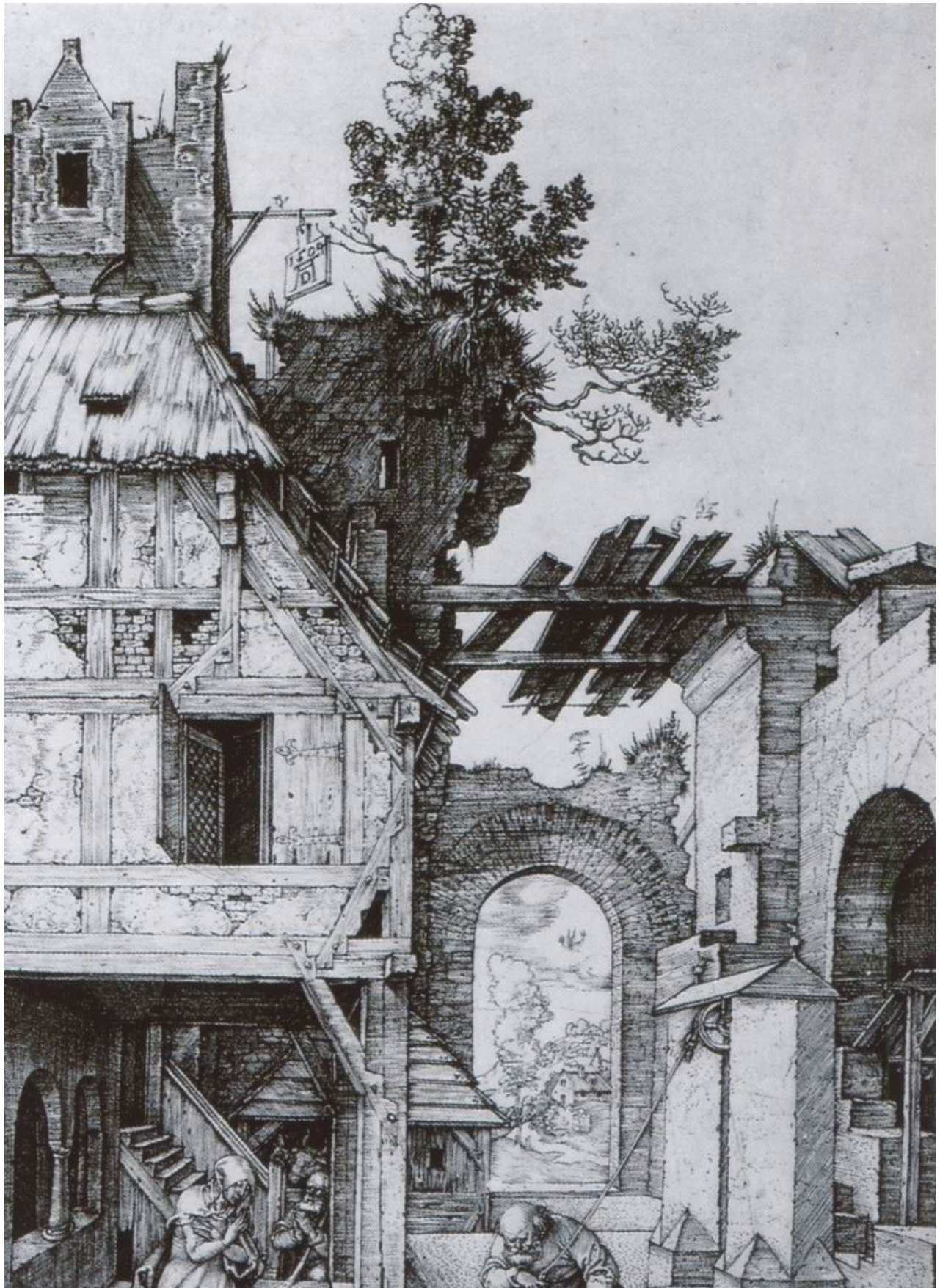
9. Albrecht Dürer, *Iepurele*, 1502



221. Albrecht Dürer, *Iarbă*, 1503, acuarelă, peniță și cerneală, creion

și laviu pe hârtie, 40,3 x 31,1 cm. Viena, Graphische Sammlung
Albertina

Putem să ne gândim că, pentru Dürer, această perfecțiune în redarea naturii nu era un scop în sine, ci un mijloc de a reprezenta mai eficace episoadele sacre pe care trebuia să le înfățișeze prin pictură sau gravură, atât pe metal, cât și pe lemn. Această meticulozitate, cu care a desenat extraordinarele sale studii, se potrivea de minune unui gravor, neobosit să adauge detaliu după detaliu, ca să facă din spațiul îngust al plăcii sale de aramă un adevărat microcosmos, o mică lume închisă. În *Nașterea lui Isus* (ilustr. 222), realizată în 1504, cam în timpul în care Michelangelo îi uimea pe florentini cu rafinamentele lui anatomice, Dürer reia tema tratată de Schongauer (ilustr. 185). Acesta, înaintea lui, se străduise să reprezinte suprafața inegală a zidurilor staulului în ruină.



222. Albrecht Dürer, *Nașterea lui Isus*, 1504, gravură pe metal, 18,5 x 12 cm.

La prima privire, ai zice că, pentru Dürer, aceasta era esența subiectului. Clădirea veche, cu tencuiala coșcovită, cu un acoperiș de paie inegal, cu zidul dărăpănat, prin crăpăturile căruia cresc arbuști, cu scânduri lipsă în tavan, unde păsările își fac cuib, totul e conceput și redat cu atâta meticulozitate meditativă, încât simți toată plăcerea pe care a avut-o artistul să-și imagineze acea veche ruină pitorească. Figurile par mici de tot și aproape neînsemnate. Fecioara stă în genunchi în fața pruncului Isus, Sfântul Iosif scoate apă dintr-un puț și o toarnă într-un urcior. Trebuie să te uiți cu atenție ca să descoperi unul dintre păstori în genunchi în fața staulului, și aproape că trebuie să ieși o lupă ca să vezi pe cer îngerul tradițional care anunță lumii vestea. Și totuși nimeni nu ar susține în mod serios că singurul scop al lui Dürer ar fi fost să-și manifeste întreaga abilitate în redarea acelor ziduri vechi. Această fermă abandonată, cu umilii ei vizitatori, emană o atmosferă de pace idilică atât de intensă, încât ne face să medităm la miracolul Nașterii Domnului cu aceeași pioasă concentrare cu care a fost gravată.

Astfel de gravuri par o desăvârșire a artei gotice, căreia îi rezumă evoluția naturalistă. Dar, în același timp, Dürer era preocupat și de noutățile artei italiene.

O temă aproape complet neglijată de arta gotică stârnea atunci un interes deosebit: reprezentarea

corpului uman având frumusețea ideală pe care i-o conferise arta clasică. În acest domeniu, Dürer a înțeles curând că doar imitarea naturii, chiar atât de atentă și scrupuloasă ca la Adam și Eva ai lui Van Eyck (ilustr. 156), nu putea fi de ajuns pentru crearea acestei frumuseți dând atât de puternic iluzia vieții, ce caracteriza capodoperele artei mediteraneene. Rafael vorbea în această privință de o „anumită idee” despre frumos pe care o avea în cap, idee care se formase în mintea lui printr-un studiu îndelungat al sculpturii antice și al modelului viu. Pentru Dürer, lucrurile nu erau chiar atât de simple. Nu doar că nu avea aceleași posibilități de studiu, dar nici nu dispunea de o tradiție atât de solidă, nici de un instinct atât de sigur care să-l orienteze în acest domeniu. De aceea, a început să caute niște reguli constante și, am putea spune, niște formule precise și transmisibile, în stare să explice în ce constă frumusețea unui corp uman. A crezut că a descoperit acest secret în scrierile autorilor clasici care s-au ocupat de proporțiile formei umane. Teoriile și calculele lor sunt destul de obscure, dar acesta nu era un motiv suficient ca să oprească un artist ca Dürer. Voia – a spus-o el însuși – să confere o bază solidă, explicabilă și transmisibilă empirismului predecesorilor săi, care știuseră să creeze opere puternice fără să fi fost conștienți în mod clar de regulile artei. E emoționant să-l vezi pe Dürer luptându-se cu diferitele formule pentru proporții, deformând în mod deliberat structurile umane, desenând când corpuri alungite, când excesiv de

îndesate, în căutarea unui echilibru corect și a unei armonii perfecte.

Gravura în care i-a reprezentat pe Adam și Eva este unul dintre primele roade ale acestor căutări, pe care le va continua tot restul vieții. Ea exprimă chintesența concepțiilor sale personale cu privire la frumusețe și armonie. Opera este semnată în latină cu o oarecare solemnitate: *Albertus Durer Noricus faciebat 1504* – „Albrecht Dürer din Nürnberg a făcut [această gravură] în 1504” (ilustr. 223).



223. Albrecht Dürer, *Adam și Eva*, 1504, gravură pe metal, 24.8 x 19,2 cm

Poate fi greu să sesizezi la prima vedere tot ce a realizat Dürer cu această gravură, pentru că artistul folosește aici un limbaj care nu-i este foarte familiar. Formele armonioase, la care a ajuns doar prin calcule savante și folosirea riglei și a compasului, nu au frumusețea triumfătoare a prototipurilor lor italiene sau clasice. Figurile, atitudinile și mai ales simetria compoziției sunt puțin artificiale. Dar această impresie vagă de stângăcie dispare îndată ce înțelegi că, deși preocupat de modernism, Dürer nu a renunțat la nimic din ceea ce constituia personalitatea lui. Ne lăsăm conduși de el în grădina Edenului, unde șoarecele stă lângă pisică, unde cerbul, vaca, papagalul și iepurele nu se tem de prezența omului; pătrundem în crângul unde crește copacul cunoașterii, vedem șarpele oferindu-i Evei fructul fatal, pe care Adam se pregătește deja să-l primească; admirăm arta cu care Dürer a profilat cu claritate corpurile delicat reliefate pe fundalul întunecat al pădurii și al trunchiurilor cu scoarță aspră. Avem în fața ochilor rodul primelor tentative serioase de a transpune idealul mediteraneean în tradiția celor din Nord.

Totuși, Dürer nu era mulțumit și, la un an după publicarea acestei acvaforte, s-a dus la Veneția, dornic să-și aprofundeze cunoștințele despre arta italiană. Artiștii venețieni minori nu vedeau cu ochi buni sosirea unui concurent deja celebru, iar Dürer îi

scrisa unui prieten:

Mulți dintre prietenii mei italieni mă pun în gardă și mă sfătuiesc să nu beau și să nu mănânc la masă cu pictorii lor. Mulți dintre ei îmi sunt ostili; îmi copiază operele din biserici și de peste tot unde pot să le găsească; apoi le critică și spun că ceea ce fac nu-i în maniera maestrilor clasici și că, în consecință, nu are nicio valoare. Dar Giovanni Bellini mi-a adus mari elogii în fața multor patricieni. A dorit să aibă ceva făcut de mine și a venit personal să-mi ceară acest lucru, spunându-mi că va plăti foarte bine. Toți îmi spun că e un om foarte pios, și asta mă face să-l apreciez și mai mult. E foarte în vârstă și rămâne cel mai mare pictor din Veneția.

În una dintre scrisorile trimise de la Veneția, Dürer spune cât de mult simțea contrastul între situația artiștilor din gildele rigide de la Nürnberg și libertatea de care se bucurau colegii lui italieni. „Ce mult îmi va lipsi soarele! Aici sunt un senior; la mine acasă, un parazit”, scria el.

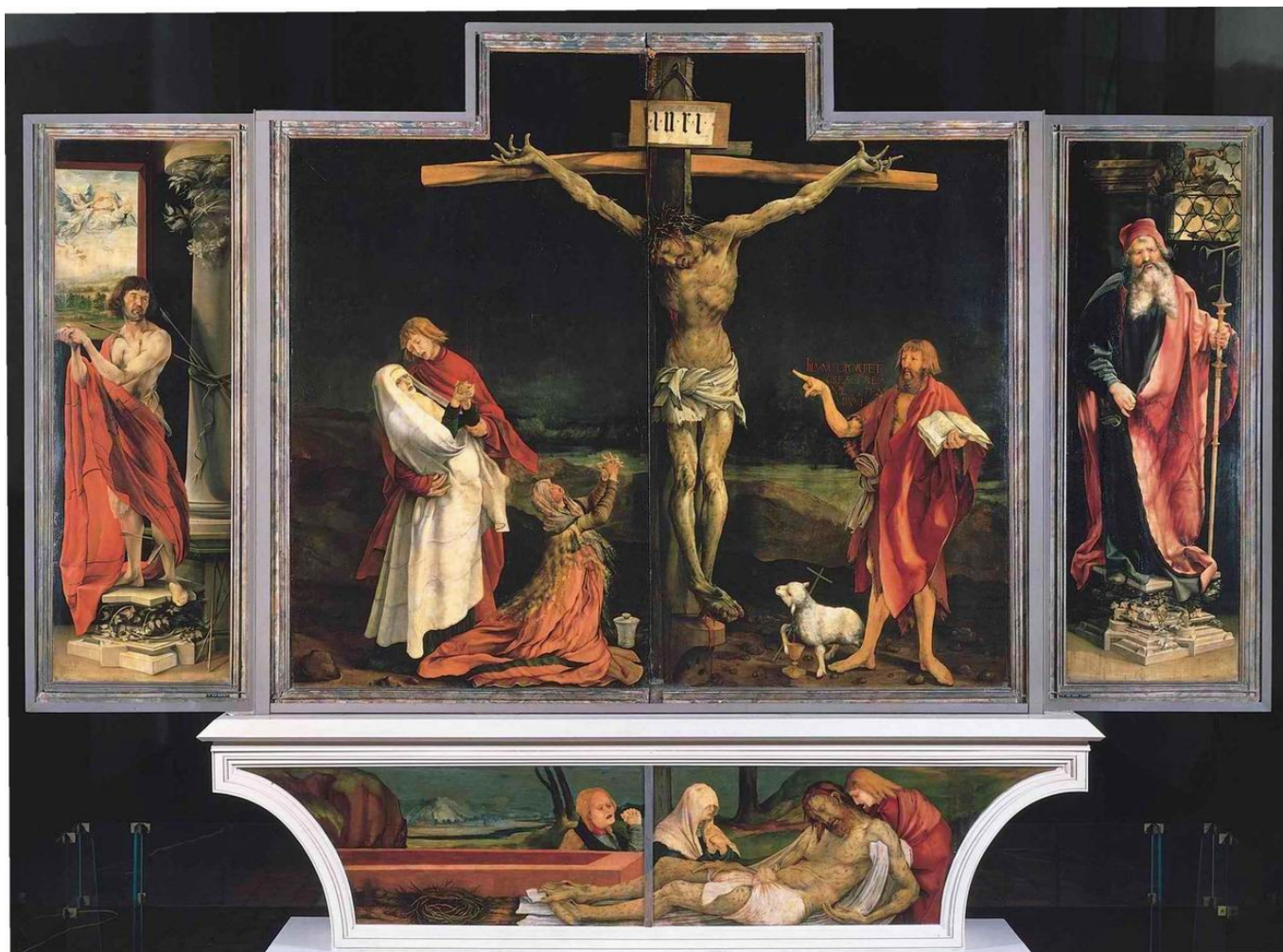
Cariera de până atunci a lui Dürer nu justifica deloc astfel de temeri. Sigur, la început, a trebuit să discute și să se târguiască cu burghezii bogați din Nürnberg și Frankfurt, ca oricare mic artizan. Trebuia să promită că va folosi doar vopsea de cea mai bună calitate și că o va aplica în mai multe straturi succesive. Dar, treptat, renumele lui s-a răspândit și împăratul Maximilian, care credea în importanța artelor ca instrument de glorie, a apelat la

serviciile lui Dürer pentru diferite proiecte importante. La cincizeci de ani, când a vizitat Țările de Jos, Dürer a fost primit ca un mare senior. A povestit el însuși cât de mult l-a emoționat primirea făcută de pictorii din Anvers în cursul unui banchet solemn dat în onoarea lui: „Când am fost dus la masă, toată lumea s-a așezat de o parte și de alta, ca la primirea unui mare personaj, și erau acolo oameni nobili care se înclinau cu umilință”. Chiar și în țările din Nord, prejudecata care îl excludea din societate pe artistul care lucra cu mâinile era pe cale de dispariție.

Fapt surprinzător, singurul pictor german pe care îl putem compara cu Dürer în privința forței geniului său a căzut atât de mult în uitare, încât nu suntem siguri de numele lui. Un autor din secolul al XVII-lea vorbește destul de confuz de un anume Matthias Grünewald din Aschaffenburg. Descrie cu entuziasm unele picturi ale acestui „Correggio german”, cum îl numește el, și doar în virtutea spuselor lui aceste picturi și altele, care par vădit făcute de aceeași mână, sunt considerate operele lui „Grünewald”. Totuși, niciun document contemporan cu aceste tablouri nu menționează un pictor purtând acest nume și e posibil ca biograful să fi încurcat puțin lucrurile. Dat fiind că anumite picturi atribuite acestui maestru poartă inițialele M.G.N. și că un pictor cu numele de Mathis Gothardt Nithardt a trăit la Aschaffenburg într-o perioadă aproape contemporană cu cea a lui Dürer, suntem înclinați să credem astăzi că acesta este adevăratul nume al pretinsului

Grünwald. De altfel, noua ipoteză nu ne ajută foarte mult, pentru că nu știm mare lucru nici despre acest Mathis. În timp ce cunoaștem foarte bine opiniile, obiceiurile, gusturile și particularitățile lui Dürer, Grünwald rămâne un mister la fel de mare ca Shakespeare.

Nu putem pune acest fapt doar pe seama hazardului. Știm atâtea lucruri despre Dürer tocmai pentru că se considera el însuși un novator și un reformator al artei din țara sa. Reflecta la mobilurile care îl motivau și la scopurile pe care le urmărea. Scrisa note despre călătoriile și cercetările sale. Voia să îndrume generația lui cu aceste scrieri. Se pare că presupusul Nithardt nu se considera în același fel. Cele câteva opere pe care i le cunoaștem sunt tablouri de altar de tip tradițional, pictate pentru biserici din provincie, ca în cazul seriei de panouri ale marelui retablu pictat pentru satul alsacian Inesheim. Aceste opere nu exprimă, precum cele ale lui Dürer, ambiția de a fi altceva decât un artizan onest, care nu pare deloc jenat de tradițiile artei religioase așa cum le găsea la sfârșitul artei gotice. Deși la curent cu unele dintre inovațiile artei italiene, nu le-a folosit decât atunci când se potriveau cu propriile concepții artistice, și se pare că nu a avut niciodată îndoieli. Pentru el, arta nu însemna căutarea legilor secrete ale frumuseții; aceasta nu putea avea decât un singur scop, cel al artei religioase din Evul Mediu: proclamarea, ca printr-o predică ilustrată, a sfintelor adevăruri susținute de Biserică.



224. Matthias Grünewald, *Crucificarea*, 1515, retablu, Inesheim, ulei pe lemn, 269 x 307 cm. Colmar, Muzeul Unterlinden

Panoul central al retablului din Isenheim (ilustr. 224) arată foarte bine că sacrifica fără ezitare orice altă considerație. În această imagine sobră și severă a Mântuitorului pe cruce, nici urmă de ceea ce artiștii italieni considerau frumusețe. Ca un predicator în Săptămâna Sfântă, Grünewald nu neglijează nimic din ceea ce poate să evoce în toată oroarea sa această scenă de supliciu. Corpul lui Hristos agonizează și e convulsionat de suferință; se văd spini rămași în rănilor supurânde, provocate de flagelare; sângele

contrastează cu paloarea verzuie a pielii. Fața și mâinile lui Isus ne arată cu pregnanță semnificația calvarului său! Suferințele se reflectă în grupul tradițional al Fecioarei, care își pierde cunoștința în brațele Sfântului Ioan Evanghelistul, și unde Maria Magdalena își frânge mâinile de disperare. De cealaltă parte a crucii, figura viguroasă a Sfântului Ioan Botezătorul este caracterizată prin simbolul antic al mielului purtând crucea și lăsându-și sângele să curgă în potirul Sfintei împărtășanii, așa cum Magdalena este caracterizată prin cutiuța conținând parfumuri, cu care va unge trupul lui Hristos. Cu un gest poruncitor și sever, Sfântul Ioan Botezătorul arată spre Mântuitor, iar o inscripție ne amintește vorbele lui transmise de Sfântul Ioan Evanghelistul (III, 30): „Trebuia ca el să crească, iar eu să mă micșorez”.

Se pare că artistul a scos textul în evidență, accentuându-l prin gestul lui Ioan Botezătorul, ca să-i îndemne pe credincioși să mediteze la el. Poate chiar a vrut să-l *vedem* pe Hristos crescând în comparație cu omul, pentru că în acest tablou, unde realitatea pare pictată în toată oroarea ei, suntem frapați de o trăsătură ireală și chiar fantastică: diferitele figuri nu au deloc aceeași mărime. Pentru a ne da seama de inegalitatea lor, e de ajuns să comparăm mâinile Magdalenei cu cele ale lui Hristos. Este evident că, în această privință, Grünewald nu accepta principiile pe care arta modernă le-a moștenit de la Renaștere, respectând în mod deliberat tradiția pictorilor medievali, care variaua dimensiunile personajelor după

importanța rolului lor în scena reprezentată. Așa cum a sacrificat seducțiile frumuseții ca să accentueze mesajul spiritual exprimat de tema lui, tot așa a neglijat să ia în considerare exigențele noi în privința proporțiilor corecte, pentru că putea, prin nerespectarea lor, să exprime cu mai multă forță adevărul mistic proclamat de Sfântul Ioan Botezătorul.

Opera lui Grünewald ne amintește în mod util că un artist poate să fie dintre cei mai mari fără să-și aducă vreo contribuție la ceea ce constituie „modernismul” epocii sale, pentru că grandoarea nu constă în noutate. De altfel, Grünewald cunoștea foarte bine noutățile artistice ale timpului său, dar nu le folosea decât atunci când îl puteau ajuta să exprime ceea ce dorea.



225. Matthias Grünewald, *Învierea*, 1515, panou al retablului din Isenheim, ulei pe lemn, 269 x 143 cm. Colmar, Muzeul Unterlinden

La fel cum a pictat trupul agonizând al lui Hristos, tot așa a știut să-l reprezinte transfigurat într-o rază de lumină cerească, atunci când a pictat *Învierea* (ilustr. 225). Culoarea este atât de importantă în această pictură, încât face orice descriere extrem de anevoioasă. Îl vedem pe Hristos ridicându-se deasupra mormântului, lăsând în urma lui o dâră de lumină strălucitoare, efect produs de lințoliul desfăcut, care reflectă curcubeul nimbului său. Figura aeriană a lui Hristos contrastează puternic cu gesturile incoerente ale soldaților încremeniți, uluiți de apariția neașteptată. Violența șocului este cu putere exprimată de felul în care se contorsionează în armurile lor. Cum nimic nu ne permite să evaluăm distanța dintre diferitele planuri, cei doi soldați plasați în spatele mormântului par niște marionete prăbușite și formele lor contorsionate nu au alt scop decât să scoată în evidență maiestatea calmă a lui Hristos transfigurat.

Un alt pictor german din generația lui Dürer, Lucas Cranach (1472-1553), a debutat și el în mod strălucit. Și-a petrecut câțiva ani din tinerețe în Germania de Sud și în Austria. În timp ce Giorgione, născut într-un sat din sudul Alpilor, descoperea frumusețea peisajelor montane (ilustr. 209), tânărul Cranach era sedus de farmecul versanților septentrionali ai lanțului alpin, de vastele sale panorame și de pădurile seculare. În 1504, anul publicării celor două gravuri

ale lui Dürer studiate de noi (ilustr. 222 și 223),
Cranach a pictat *Odihna Sfintei Familii* (ilustr. 226).



226. Lucas Cranach, *Odihna Sfintei Familii*, 1504, ulei pe lemn, 70,7 x 53 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Personajele sfinte se odihnesc lângă un izvor, în pădure, într-un peisaj accidentat, într-un loc singuratic și fermecător, umbrit de copaci bătrâni, de unde se zărește o vale largă. O trupă de îngerași se înghesuie în jurul Fecioarei. Unul îi oferă poame sălbatice pruncului Isus, altul ia apă într-o cochilie, alții le oferă călătorilor un concert de fluierașe. Invenția poetică păstrează ceva din spiritul lui Lochner (ilustr. 176).

La maturitate, Cranach a devenit, în Saxa, un elegant și abil pictor de curte, iar prietenia sa cu Martin Luther a avut o oarecare contribuție la reputația lui. Dar s-ar zice că scurta sa ședere în regiunile danubiene a fost de ajuns ca să le deschidă ochii localnicilor din Alpi asupra frumuseților din împrejurimi. Albrecht Altdorfer, din Regensburg (1480?-1538), a făcut un adevărat obiect de studiu din vegetația aspră și stâncile râpelor din acest ținut muntos. Câteva acuarele și acvaforte și cel puțin una dintre picturi (ilustr. 227) sunt peisaje fără personaje, fără subiect. E vorba de o noutate considerabilă.



227. Albrecht Altdorfer, *Peisaj*, cca 1526-1528, ulei pe pergament fixat pe lemn, 30 x 22 cm. München, Alte Pinakothek

În pofida iubirii lor față de natură, grecii au pictat peisaje doar pentru a servi drept decor unor scene pastorale (ilustr. 72). În Evul Mediu, o pictură fără subiect determinat, sacru sau profan, abia dacă era de conceput. Doar după ce oamenii au început să fie interesați de măiestria pictorului în sine, a devenit posibilă vânzarea unui tablou care urmărea doar să amintească impresia provocată de un peisaj frumos.

În acea perioadă atât de strălucită din primele decenii ale secolului al XVI-lea, Țările de Jos nu au produs atâția maestri de prim rang ca în secolul trecut, când un Jan van Eyck, un Rogier van der Weyden, un Hugo van der Goes îi egalau pe cei mai mari. La începutul veacului al XVI-lea, celor mai mulți dintre artiștii olandezi, care se străduiau să se adapteze noutăților timpului lor, cum făcuse Dürer în Germania, le venea greu să împace atașamentul față de vechile tradiții cu atracția exercitată asupra lor de noile metode. Ilustrația 228 reproduce o operă caracteristică a pictorului Jan Gossaert, zis Mabuse (1478?-1532).



228. Mabuse, *Sfântul Luca pictând-o pe Fecioară*, cca 1515, ulei pe lemn, 230 x 205 cm. Praga, Narodni Galerie

Ea îl înfățișează pe Sfântul evanghelist Luca -

conform legendei, acesta era pictor – făcând portretul Fecioarei și pruncului Isus. Mabuse și-a pictat personajele într-un stil care, în fond, e încă în tradiția lui Van Eyck, dar le-a plasat într-un cadru cu totul nou. În mod evident, voia să-și arate priceperea în materie de artă italiană, știința perspectivei și a arhitecturii clasice, măiestria în efectele de umbră și lumină. Opera e plină de farmec, dar nu a știut să rețină nimic din unitatea armonioasă a modelelor sale italiene și nordice. E foarte ciudat să-i vezi pe Sfântul Luca și modelele lui instalați, fastuos, între acele porticuri imense!

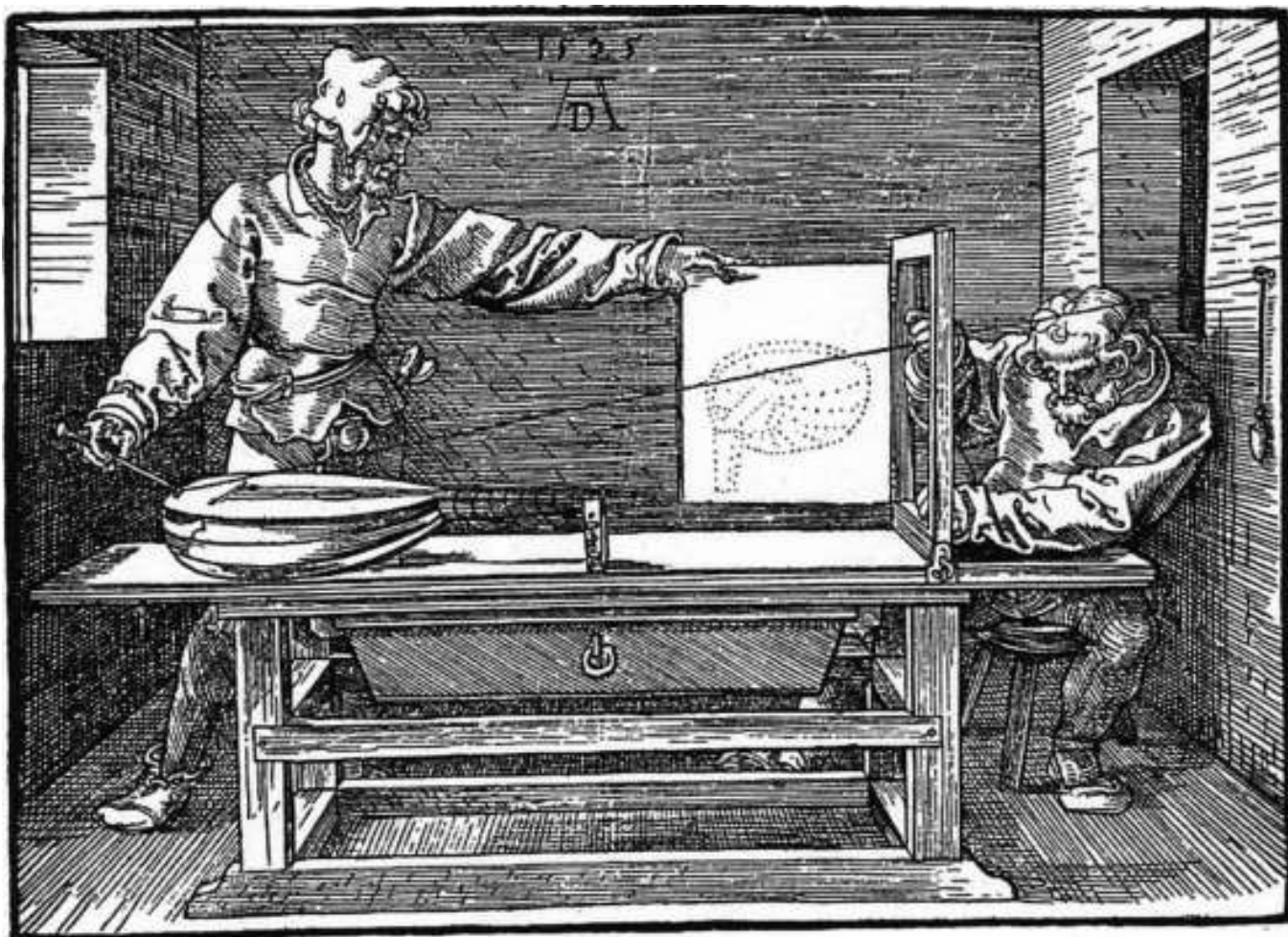
Cel mai mare artist olandez din această perioadă face parte dintre cei care, precum Grünewald, au refuzat seducțiile modernismului italian. Numele lui era Hieronymus Bosch și trăia în orașelul olandez Hertogenbosch. Nu se știe aproape nimic despre el. A murit în 1516, dar nu i se cunoaște data nașterii. Totuși, cariera lui a fost probabil destul de lungă, pentru că era deja un maestru independent în 1488. Ca și Grünewald, Bosch a arătat că pictura, în loc să încerce să se apropie de realitate, poate, prin aceleași mijloace, să evoce cu forță o lume imaginară. El este pictorul fantastic al iadului și a tot ce fojgăie acolo. Probabil că nu întâmplător aceste fantezii pline de cruzime l-au sedus pe sumbrul Filip al II-lea al Spaniei.



Hieronymus Bosch, *Infernul și Paradisul*, panouri dintr-un triptic, ulei pe lemn, 135 x 45 cm fiecare panou. Madrid, Museo Nacional del Prado

Ilustrațiile 229 și 230 înfățișează două panouri ale unuia dintre tripticele lui Bosch, cumpărate de acest rege și aflate și acum în Spania. În stânga, vedem răul cuprinzând lumea. Creării Evei îi succede ispitirea lui Adam, amândoi fiind alungați din rai, în timp ce mult mai sus, în cer, este prezentată căderea îngerilor rebeli, care sunt aruncați ca un roi de insecte respingătoare. Celălalt panou reprezintă o viziune a iadului. Vedem doar orori, flăcări și torturi; tot felul de demoni redutabili, jumătate oameni, jumătate animale – sau jumătate obiecte –, schingiuiesc și pedepsesc sufletele păcătoase.

Este prima și probabil singura dată când un pictor a reușit să exprime plastic spaima care obsedau mintea oamenilor în Evul Mediu. O astfel de reușită nu ar fi fost posibilă decât prin conjunctura momentului, atunci când ideile trecutului erau încă pline de vigoare și totuși spiritul nou îi conferea artistului prilejul să reprezinte ceea ce vedea. Hieronymus Bosch ar fi putut să scrie pe unul dintre peisajele sale infernale ceea ce Jan van Eyck scrisese pe portretul soților Arnolfini: „Am fost acolo”.



*Pictorul studiind legile perspectivei, 1525, lemn gravat de Dürer, 13,6 x 18,2 cm. Extras din cartea lui Dürer despre perspectivă și proporții, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit**

18. O PERIOADĂ CRITICĂ

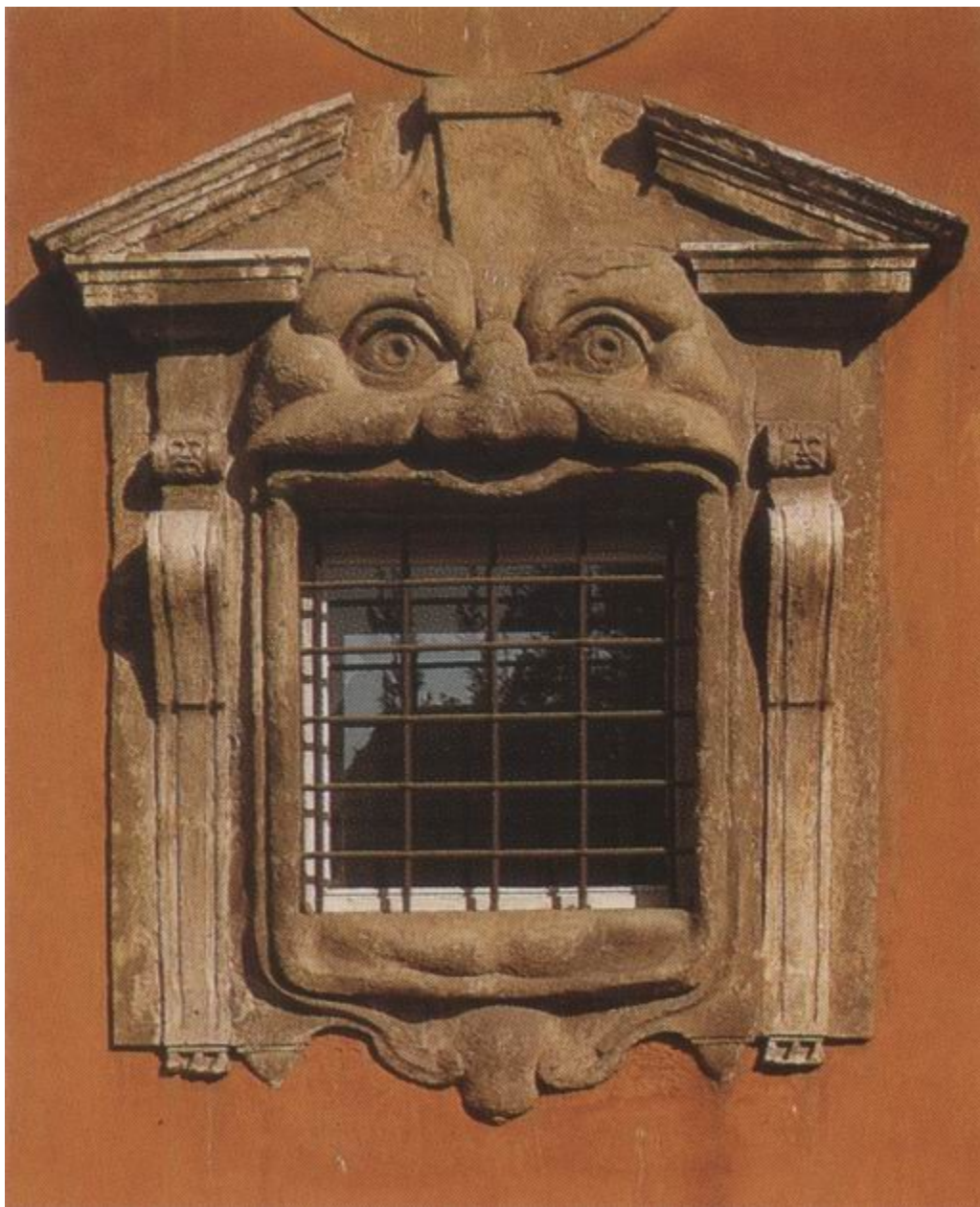
Europa la sfârșitul secolului al XVI-lea

În preajma anului 1520, opinia generală în Italia era că pictura ajunsese la apogeul perfecțiunii. Artiști precum Michelangelo, Rafael, Tițian, Leonardo atinseseră toate țintele propuse de generațiile precedente. Nicio problemă de desen nu mai părea că prezintă vreo dificultate, niciun subiect nu părea să pună probleme insurmontabile. Se ajunsese la regula de aur a frumuseții și armoniei și toți erau convinși că fuseseră întrecute capodoperele artei statuare antice. Trebuie să recunoaștem că o astfel de atitudine putea să descurajeze un tânăr artist ambițios. Indiferent de admirația față de operele marilor lui contemporani, probabil că se întreba dacă, într-adevăr, chiar nu mai rămăsese nimic de făcut în domeniul artei. Se pare că unii artiști tineri au acceptat situația ca pe un fapt indiscutabil și s-au străduit să imite pe cât posibil maniera lui Michelangelo. Maestrului îi plăcuse să deseneze mai mult nuduri în atitudini neprevăzute? Ei bine, dacă așa trebuia, vor copia acele nuduri, chiar dacă le vor folosi, de bine, de rău, în compoziții unde, deseori, nu aveau ce căuta. Rezultatul friza uneori ridicolul și scenele biblice evocau jocurile atletice. Mai târziu, când s-a înțeles că greșeala acestor tineri pictori fusese adoptarea manierei lui Michelangelo numai pentru că era la modă, arta lor a fost numită

„manierism”. Totuși, artiștii din această generație nu au fost toți atât de nechibzuiți ca să-și închipuie că o serie de nuduri în atitudini puțin obișnuite constituia ultimul cuvânt al artei. Mulți credeau că arta nu putea ajunge într-un impas și că, dacă marii maestri din generația precedentă erau de neegalat în măiestria cu care redaseră corpul uman, poate că mai era ceva de făcut în alte privințe. Unii au încercat să meargă mai departe în sensul imaginației. Voiau să folosească în picturile lor mii de inovații, o întreagă doctrină ezoterică, inteligibilă doar pentru erudiți. Lucrările lor sunt enigme, pe care le pot rezolva doar cei care cunosc, de exemplu, doctrinele erudiților din vremea aceea despre interpretarea hieroglifelor egiptene sau textele unor scriitori vechi, pe jumătate uitați. Alți artiști au vrut să atragă atenția alterând în operele lor naturalețea, simplitatea și armonia marilor lor predecesori. „Lucrările înaintașilor noștri – păreau ei a spune – sunt perfecte, dar numai perfecțiunea e demnă de interes? Când e atinsă, își pierde farmecul. Noi însă căutăm uimirea, neprevăzutul, fabulosul.” Sigur, exista ceva nesănătos în această obsesie a tinerilor artiști de a-i întrece pe maestrii clasici; iar cei mai buni dintre ei au încercat uneori experiențe bizare și pretențioase. Dar, într-un anumit sens, eforturile lor frenetice constituiau cel mai mare omagiu pe care îl puteau aduce înaintașilor. Nu spusese chiar Leonardo: „E un prostănac discipolul care nu-și întrece maestrul”? De altfel, marii artiști „clasici”, într-o anumită măsură, dăduseră chiar ei exemplul unor experiențe noi și insolite. Gloria și

admirația oarbă de care se bucurau le permiseseră să încerce, la sfârșitul carierei, efecte de compoziție sau de culoare complet noi și neortodoxe. Michelangelo, îndeosebi, manifestase uneori un dispreț îndrăzneț față de orice conveniență, mai ales în arhitectură, unde i se întâmpla să se depărteze intenționat de regulile sacrosancte ale tradiției clasice, ca să-și asculte propriile înclinații și propriile capricii. Putem chiar spune că el a obișnuit publicul să admire fanteziile și bizareriile unui artist și că a fost exemplul perfect al unui geniu nemulțumit de însăși perfecțiunea propriilor capodopere, aflat permanent în căutarea unor noi mijloace de exprimare.

Așadar, nu e de mirare că unii artiști tineri au văzut într-un astfel de exemplu o încurajare pentru derutarea publicului cu „originalități” personale. Și au rezultat uneori lucruri amuzante. O fereastră având forma unei fețe omenești (ilustr. 231), concepută de pictorul și arhitectul Federico Zuccaro (1543?-1609), ilustrează foarte bine acest gen de inovație.



231. Federico Zuccaro, o fereastră a Palatului Zuccari, Roma, 1592

Alți arhitecți s-au străduit însă să pună în practică tot ce știau despre arta antică, și se poate spune că au întrecut în acest sens măștrii din generația lui Bramante. Cel mai mare dintre ei este Andrea Palladio (1508-1580). Faimoasa lui Villa Rotonda (ilustr. 232) se ridică lângă Vicenza.



232. Andrea Palladio, Villa Rotonda, lângă Vicenza, 1550; vilă din secolul al XVI-lea italian

Și despre ea se poate spune că e un „capriciu”, pentru că cele patru fațade ale sale sunt identice, fiecare cuprinzând un portic de templu ionic, iar interiorul este în esență o sală circulară care amintește de Panteon (ilustr. 75). Concepția e frumoasă, dar nu seamănă deloc cu o casă de locuit. Dorința de originalitate l-a făcut pe arhitect să se abată de la noțiunea de utilitate.

Sculptorul și orfevrul florentin Benvenuto Cellini (1500-1571) este foarte reprezentativ pentru artiștii timpului său. El și-a povestit viața într-o carte celebră care oferă o imagine extraordinară de vie și de

pitorească a epocii sale. Autorul se înfățișează pe sine lăudăros, crud și vanitos, dar nu ne deranjează, pentru că își povestește isprăvile cu atâta vervă, încât ai impresia că citești un roman de aventuri. Prin atitudinea lui de om încrezut, prin neliniștea care îl împingea din oraș în oraș, de la o curte princiară la alta, căutând sfadă și glorie, Cellini era cu adevărat omul timpului său. Dominat de ambiție, nu se vedea la conducerea unui atelier respectabil, ci voia să fie maestrul strălucit pe care și-l disputau prinții și cardinalii.

Printre puținele opere făcute de mâna lui care au ajuns până la noi se află o solniță din aur executată pentru regele Franței, în 1543 (ilustr. 233).



233. Benvenuto Cellini, *Solnită*, 1543, aur cizelat și email pe suport de abanos, l. 33,5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum

Cellini a istorisit povestea ei cu multe detalii. Aflăm cum i-a trimis la plimbare pe doi cărturari vestiți care își permiseseră să-i sugereze un subiect, cum făcuse un model din ceară al proiectului conceput de el, reprezentând Pământul și Marea. Picioarele încrucișate ale celor două figuri simbolizau interpenetrarea celor două elemente. „Marea, sub înfățișarea unui bărbat, ținea în mână o navă fin

cizelată, putând să conțină destulă sare; acest personaj ținea un trident în cealaltă mână și dedesubt așezasem patru cai marini. Reprezentasem Pământul ca o femeie frumoasă, cât de grațioasă o putusem modela. În dreptul ei așezasem un templu foarte ornat, care să conțină piper.” Dar cea mai amuzantă parte a relatării este cea în care Cellini povestește cum s-a dus să ia aur de la trezorerul regelui și cum a fost atacat de patru bandiți pe care i-a pus singur pe fugă.

Poate că, pentru gustul unora, eleganța dezinvoltă a figurilor lui Cellini arată puțin prea rafinată, puțin afectată. Totuși, autorul lor nu ducea lipsă nici de robustețe, nici de vigoare.

Același spirit neliniștit, aceeași dorință înfrigurată de a întrece generațiile precedente în lucruri rare și ciudate găsim și în tablourile unui pictor influențat de Correggio, Parmigianino (1503-1540). N-aș fi surprins ca unora să nu le placă Fecioara lui (ilustr. 234), din cauza afectării și rafinamentului puțin cam artificial cu care artistul a tratat această temă religioasă.



234. Permigianino, *Madona cu gât lung*, 1534-1540, ulei pe lemn, 216 x 132 cm. Rămasă neterminată la moartea artistului. Florența, Galleria degli Uffizi

Nici urmă aici de simplitatea perfectă a Madonelor lui Rafael! Această Fecioară e numită „cu gâtul lung”, pentru că, urmărind grația și eleganța, pictorul și-a înzestrat personajul cu un adevărat gât de lebedă. A alungit proporțiile corpului în mod ciudat și capricios. Mâinile, degetele lungi și delicate ale Fecioarei, piciorul suplu al îngerului din prim-plan, profetul slab și cu privirea rătăcită care derulează un pergament: pe toate le vedem ca într-o oglindă care deformează. Dar acest efect nu este, cu siguranță, opera nici a ignoranței, nici a întâmplării. Artistul a avut mare grijă să-și sublinieze gustul deliberat pentru aceste forme alungite și prea puțin naturale: spre a accentua efectul, a pus în ultimul plan o coloană înaltă de o formă ciudată, având proporții cu totul insolite. În ordonarea compoziției, artistul a vrut să-și afirme și disprețul față de armoniile convenționale. Prea puțin preocupat de simetrie, și-a înghesuit îngerii într-un spațiu mic, în stânga, lăsând partea dreaptă goală, ca să se poată zări silueta înaltă a profetului, atât de redusă de distanță, încât abia ajunge până la genunchiul Fecioarei. Stranietatea tabloului e bine reglată. Pictorul dorea să se depărteze de tradiție. Voia să arate că problemei armoniei perfecte i se poate da și o altă soluție decât cea propusă de clasici, că, dacă naturalețea și simplitatea pot să ducă la frumusețe, e posibil, pe căi mai puțin directe, să se ajungă la efecte în stare să-i emoționeze pe amatorii

rafinăți.

Fie că ne place sau nu metoda lui, trebuie să recunoaștem că e coerentă. La drept vorbind, Permigianino, împreună cu toți artiștii din timpul lui care au căutat deliberat noul și insolitul, chiar dacă în detrimentul frumuseții „naturale” atinse de marii maestri, a fost poate unul dintre primii artiști „moderni”. Într-adevăr, vom vedea că ceea ce numim astăzi „artă modernă” s-a născut din aceeași nevoie a depărtării de banal și din dorința de a crea o armonie diferită de cea pe care convențiile ne fac să o considerăm naturală.

Alți artiști din această perioadă ciudată, obsedați de gloria unei pleiade de creatori de geniu, nu au renunțat complet la ideea de a rivaliza cu acești maestri pe propriul lor teren. Chiar dacă nu le apreciem toate operele, trebuie să admitem că strădaniile lor reușesc uneori să ne surprindă, precum statuia lui Mercur, mesagerul zeilor, realizată de sculptorul de origine flamandă Jean de Boulogne (1529-1608), mai cunoscut sub numele italianizat de Giovanni da Bologna sau Giambologna (ilustr. 235).

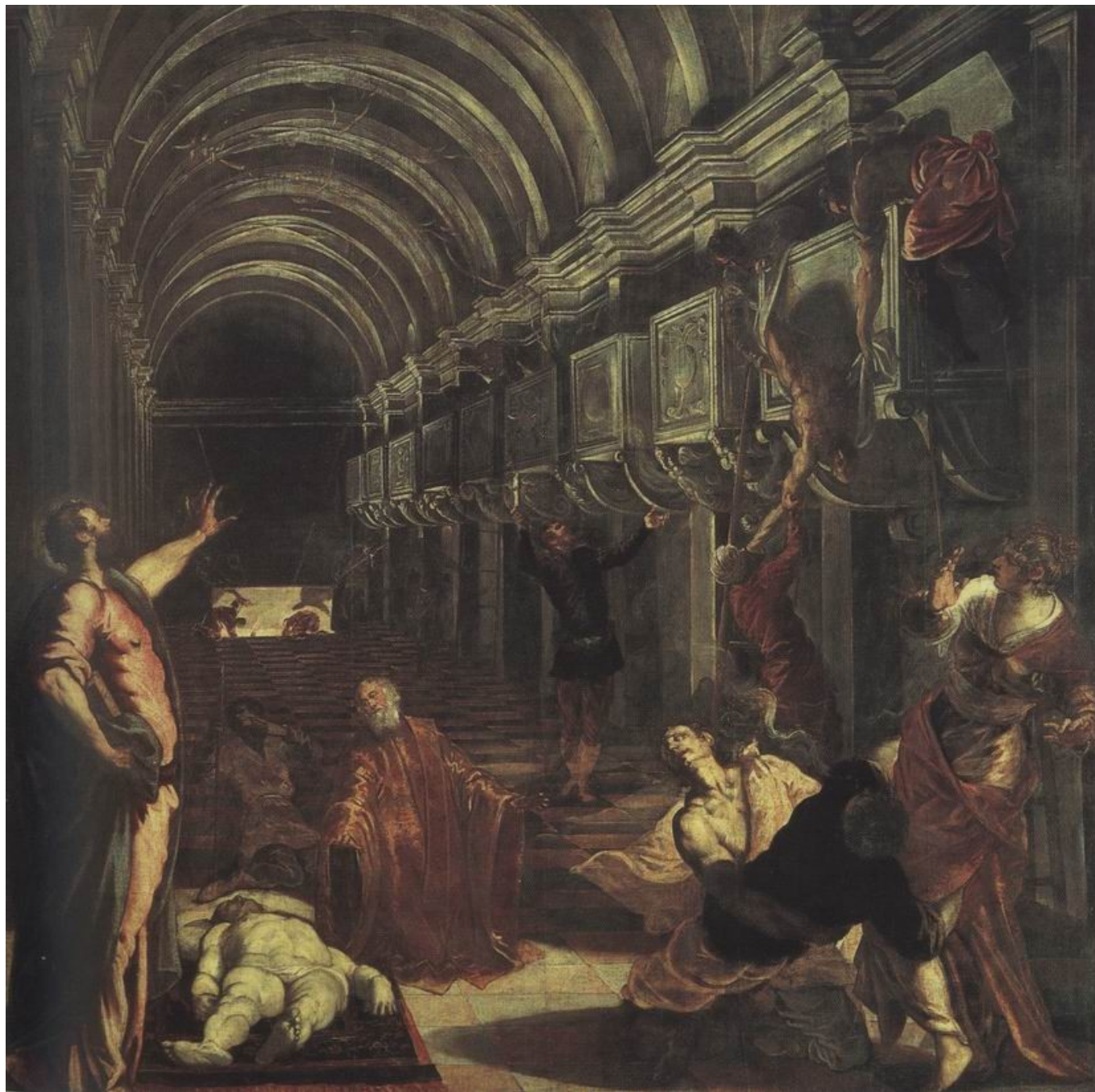


235. Giambologna, *Mercur*, 1580, bronz, h. 187 cm. Florența, Museo Nazionale del Bargello

Artistul a încercat un lucru imposibil: să sugereze, prin sculptură, un corp zburând prin aer, sfidând gravitația; și se poate spune că, într-o anumită măsură, și-a atins ținta. Mercur abia atinge solul cu vârful piciorului; la drept vorbind, nici nu e vorba de sol, ci de un suflu care iese din gura unei măști figurând vântul din sud. Statuia este atât de perfect echilibrată, încât pare cu adevărat suspendată în aer, străbătându-l într-un elan plin de grație. Poate că Michelangelo și un sculptor antic ar fi considerat un astfel de efort deplasat și străin noțiunii de masă proprie a sculpturii, dar lui Giambologna, ca și lui Permigianino, îi plăcea să sfideze cele mai solide tradiții și să uimească prin efecte neașteptate.

Cel mai mare maestru de la sfârșitul secolului al XVI-lea este probabil pictorul venețian Jacopo Robusti, zis Tintoretto (1518-1594). Armonia senină a formelor și culorilor la care Tițian adusese pictura venețiană nu îl mai mulțumea pe Tintoretto, și nu trebuie să vedem în acest sentiment o simplă dorință de reînnoire. Se pare că acest pictor și-a spus că, indiferent de frumusețea operei lui Tițian, aceasta ținea mai mult să placă decât să emoționeze, și că nu așa se cuvenea să fie evocate marile subiecte religioase. Dacă avea sau nu dreptate, nu asta e problema; dar e sigur că a vrut să reprezinte aceste subiecte într-o manieră nouă, încercând mai ales să emoționeze privitorul prin latura patetică și dramatică

a temei.



236. Tintoretto, *Descoperirea cadavrului Sfântului Marcu*, ulei pe pânză, 405 x 405 cm. Milano, Pinacoteca di Brera

Ilustrația 236 ne oferă un bun exemplu al artei impresionante și insolite a lui Tintoretto. La prima vedere, scena e destul de confuză și neinteligibilă.

Suntem foarte departe de figurile lui Rafael, atât de sobru echilibrate. Ne aflăm într-un ciudat edificiu boltit. În stânga, un bărbat înalt, marcat de un nimb, întinde brațul, și gestul lui ne dirijează privirea spre ceea ce se întâmplă în dreapta, la extremitatea diagonalei, exact sub boltă. Doi bărbați se străduiesc să coboare un cadavru dintr-un sarcofag căruia i-au ridicat capacul. Puțin mai departe, un personaj nobil, cu o torță în mână, încearcă să descifreze inscripția de pe un alt sarcofag. Evident, acești oameni explorează o catacombă. Un cadavru este întins pe un covor, într-un racurs ciudat; un patrician îl privește cu luare-aminte, stând în genunchi foarte aproape de el. În dreapta, câteva personaje uimite și speriate se uită la sfânt – personajul cu nimb fiind, evident, un sfânt. Dacă îl privim mai cu atenție, vedem că ține o carte; este, așadar, Sfântul Marcu, ocrotitorul Veneției. Și asta ne face să remarcăm faptul că patricianul demn care stă în genunchi poartă costumul unui doge venețian. Ce s-a întâmplat? De ce un doge asistă la o deshumare? Subiectul tabloului are legătură cu întoarcerea de la Alexandria, oraș musulman păgân, a trupului neînsuflețit al Sfântului Marcu. Adus la Veneția, el a fost depus în bazilica construită pentru a-l adăposti.

Conform legendei, Sfântul Marcu, episcop de Alexandria, fusese îngropat în una dintre catacombele acestui oraș. Când emisarii venețieni, prin pioasa lor acțiune, au intrat în catacombă, nu știau în care dintre numeroasele sarcofage se afla trupul neînsuflețit al evanghelistului. Dar, după ce i-au

descoperit trupul, Sfântul Marcu le-a apărut în față, autentificând astfel rămășițele sale pământești.

Acest moment a fost ales de Tintoretto. Sfântul cere oprirea căutărilor; dogele cade în genunchi, în adorație, în fața trupului neînsuflețit al sfântului, conservat în chip miraculos. Grupul din dreapta se trage înapoi de spaimă în fața apariției neașteptate.

Un astfel de tablou probabil că a părut pentru contemporani ciudat și contrar oricăror reguli. Poate că au fost derutați de contrastul violent dintre lumină și umbră, de efectele exagerate ale perspectivei; probabil că vedeau aici o lipsă de armonie în gesturi și mișcări. Tintoretto se îndepărtează de blândețea lui Giorgione și de primele opere ale lui Tițian până și prin gama de culori. Tabloul de la Londra, reprezentând lupta Sfântului Gheorghe cu balaurul (ilustr. 237), este scăldat de o lumină supranaturală, cu tonuri contrare care accentuează patetismul acțiunii.



237. Tintoretto, *Sfântul Gheorghe și balaurul*, cca 1555-1558, ulei pe pânză. 157,5 x 100,3 cm. Londra, National Gallery

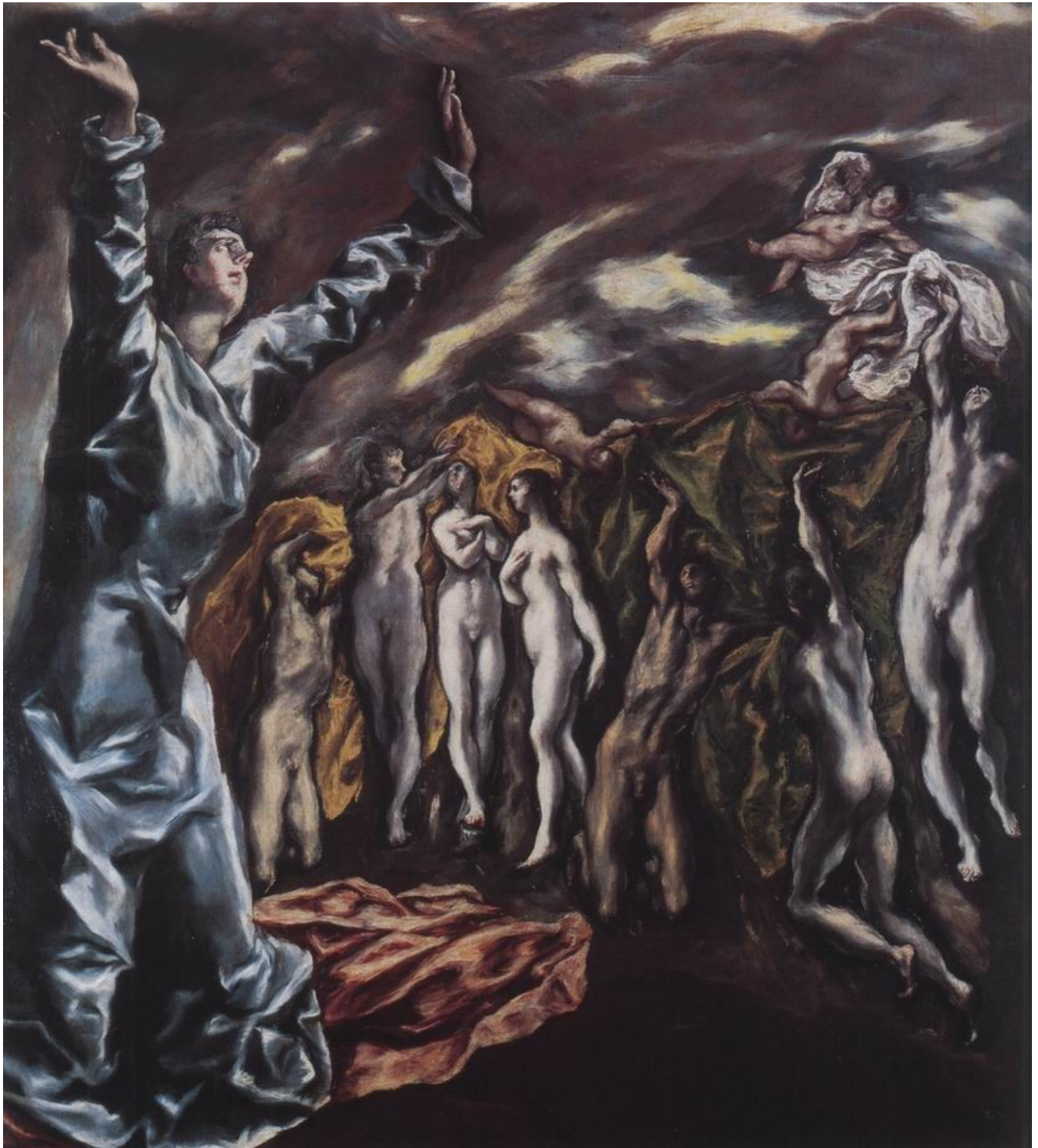
Tânăra prințesă pare că se repede afară din tablou, spre privitor, în timp ce eroul, în disprețul tuturor convențiilor, este trimis în planul din spate.

Celebrul biograf florentin Giorgio Vasari (1511-1574) spunea despre Tintoretto că „dacă, în loc să se depărteze de calea cea bună, ar fi continuat stilul nobil al predecesorilor, ar fi devenit unul dintre cei mai mari pictori pe care Veneția îi cunoscuse vreodată”. Vasari considera opera lui Tintoretto ca fiind „stricată” de o tehnică lipsită de rigoare și de înclinația spre bizarerie. Lipsa ei de „perfecțiune” îl deruta. „Schیțele lui - spunea el - sunt atât de grosolane, încât liniile creionului vădesc mai multă forță decât judecată și par trasate la întâmplare.” E un reproș care, din vremea lui Vasari, a fost deseori adus artiștilor moderni. De altfel, nu avem de ce ne mira, pentru că marii novatori, ocupați de problemele esențiale, sunt în general puțin preocupați de perfecțiunea tehnică, în sensul cel mai banal al termenului.

În epoca lui Tintoretto, abilitatea tehnică ajunsese atât de departe și se generalizase atât de mult, încât orice artist înzestrat cât de cât o putea stăpâni. Un Tintoretto voia să arate lucrurile dintr-un unghi nou; căuta un mod nou de a reprezenta teme tradiționale. El considera o operă completă numai atunci când viziunea lui personală era desăvârșit contopită în actul artistic. Finisarea îngrijită era

lipsită de interes pentru el, pentru că nu se potrivea cu efectul urmărit de pictor. Aceasta ar fi putut să distragă privitorul de la acțiunea prezentată. De aceea lucra astfel, fără să-i pese de ce se va spune.

Niciun artist din secolul al XVI-lea nu a dus această atitudine mai departe decât pictorul cretan Domenikos Theotokopoulos (1541?-1614), zis El Greco (Grecul). A sosit la Veneția dintr-o țară izolată, unde arta nu evoluase prea mult din Evul Mediu. Probabil că văzuse în bisericile din țara lui picturi în maniera bizantină, rigide, solemne și departe de a avea un aspect natural. Nefiind obișnuit să se uite la picturi pentru desenul lor corect, el a fost în mod natural atras de arta lui Tintoretto, la care nu găsea nimic șocant sau insolit. Se pare că o fervoare religioasă pasionată l-a împins să reprezinte episoadele sacre într-un mod nou și impresionant. După șederea la Veneția, El Greco s-a instalat în Spania, la Toledo, unde probabil găsea o oarecare asemănare cu țara lui, pentru că idealul din Evul Mediu încă mai viețuia aici. Acest fapt poate să explice, într-o anumită măsură, îndrăzneala cu care El Greco, mai mult decât Tintoretto, se depărtează de formele și de culorile naturale, în căutarea unei viziuni dramatice și emoționante. Ilustrația 238 reproduce una dintre picturile lui extraordinare. Ea prezintă un pasaj din Apocalipsa Sfântului Ioan, și îl vedem pe sfânt în extaz, cu ochii către cer și brațele întinse într-un gest profetic.



238. El Greco, *Ruperea celei de-a cincea peceti*, cca 1608-1614, ulei pe pânză, 224,5 x 199.4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art

În textul biblic, Mielul îl îndeamnă pe Sfântul Ioan

să „vină să vadă” ruperea celor șapte peceti. „Când a rupt Mielul pecetea a cincea, am văzut sub altar sufletele celor ce fuseseră înjunghiați din pricina cuvântului lui Dumnezeu și din pricina mărturisirii pe care o ținuseră. Ei strigau cu glas tare și ziceau: *Până când, stăpâne, tu, care ești sfânt și adevărat, zăbovești să judeci și să răzbuni sângele nostru asupra locuitorilor pământului?* Fiecăruia dintre ei i s-a dat o haină albă...” (*Apocalipsa* VI, 9-11). Siluetele goale cu gesturi patetice sunt martorii care ies din morminte și cer răzbunarea cerului, întinzând brațele pentru a primi darul ceresc: veșmântul alb. Este sigur că un desen corect și precis nu ar fi putut niciodată să exprime cu o vehemență atât de puternică această viziune cumplită a Judecății de Apoi, momentul în care sfinții înșiși cer distrugerea acestei lumi. Este ușor de constatat tot ce datora El Greco lipsei de simetrie a compozițiilor originale ale lui Tintoretto; și se mai observă că adoptase figurile alungite și manieristice ale școlii lui Permigianino (ilustr. 234). Totuși, se vede bine că prin aceste mijloace El Greco urmărea o țintă nouă. Trăia în Spania, unde credința religioasă atingea o fervoare mistică aproape necunoscută în altă parte. Într-un astfel de mediu, rafinamentul „manierist” pierdea mult din caracterul său de artă prețioasă rezervată inițiaților. Dacă astăzi opera lui ne apare uimitor de „modernă”, pe vremea lui nu a stârnit critici din partea spaniolilor, așa cum Vasari criticase opera lui Tintoretto.



239. El Greco, *Portretul fratelui Hortensio Felix Paravicino*, 1609,

ulei pe pânză, 113 x 86 cm. Boston Museum of Fine Arts

Portretele cele mai reușite (ilustr. 239) pot fi comparate cu cele ale lui Tițian (ilustr. 212). Atelierul lui lucra permanent din plin, și probabil că fost nevoit să angajeze un anumit număr de asistenți ca să poată face față tuturor comenzilor. Probabil că aceasta este cauza calității inegale a diferitelor sale lucrări. Abia generația următoare a început să critice lipsa de naturalețe a formelor și culorilor la El Greco și să-i taxeze opera ca fiind lipsită de seriozitate. Recent, după ce artiștii moderni au obișnuit publicul să nu mai judece după un criteriu imuabil, arta lui El Greco a fost redescoperită și mai bine înțeleasă.

În țările din Nord, Germania, Țările de Jos, Anglia, artiștii înfruntau o criză mult mai accentuată. Colegii lor meridionali, italieni sau spanioli, se aflau, în fond, în fața unei singure dificultăți: necesitatea unei reînnoiri după o generație deosebit de strălucită. În Nord, se puneau problema dacă pictura însăși va continua să existe și dacă va avea mijloace s-o facă. Această criză profundă a fost provocată de Reformă. Mulți protestanți nu admiteau în biserici nici picturi, nici sculpturi, considerând orice reprezentare figurativă religioasă drept o rămășiță a idolatriei papiste. Pictorii din țările protestante pierdeau, odată cu tablourile de altar, partea cea mai consistentă a veniturilor lor. Calvinistii cei mai riguroși erau chiar ostili oricărui fel de lux și, prin urmare, oricărei decorări a locuinței; de altfel, în afara acestui ostracism, climatul și maniera de a construi nu se

pretau în general acelor mari decorări sub formă de frescă, folosite de nobilii italieni pentru a-și înfrumuseța locuințele. Artiștii erau limitați la portrete și la ilustrarea cărților, și ne putem întreba dacă era de ajuns ca să-și asigure existența.

Efectele acestei crize au marcat cariera celui mai mare pictor german din această generație, Hans Holbein cel Tânăr (1497-1543). Holbein era cu douăzeci și șase de ani mai tânăr decât Dürer și doar cu trei ani mai în vârstă decât Cellini. Născut la Augsburg, oraș comercial prosper care avea relații de afaceri constante cu Italia, s-a stabilit de foarte tânăr la Basel, unul dintre principalele centre ale Reformei.

Deprinderea artei, la care Dürer ajunsese cu prețul unor lungi eforturi pasionate, a fost ușor de dobândit pentru Holbein. Provenind dintr-o familie de artiști (tatăl lui era un pictor renumit), foarte înzestrat, Holbein a asimilat foarte repede și metodele artei italiene, și pe cele ale artei septentrionale. Avea abia treizeci de ani când a pictat admirabilul tablou de altar unde Fecioara este înconjurată de familia primarului din Basel, donatorul tabloului (ilustr. 240).



240. Hans Holbein cel Tânăr, *Fecioara și pruncul cu familia primarului Meyer*, 1528, rețablu, ulei pe lemn, 146,5 x 102 cm.
Darmstadt, Schlossmuseum

Această compoziție era tradițională cam peste tot; am întâlnit-o atât în dipticul Wilton (ilustr. 43), cât și la Fecioara familiei Pesaro pictată de Tițian (ilustr. 210). Dar trebuie să recunoaștem că tabloul lui Holbein este unul dintre cele mai perfecte exemple ale genului. De o parte și de alta a Fecioarei, a cărei imagine calmă și maiestuoasă se inserează într-o nișă de formă clasică, donatorii sunt așezați în grupuri a căror simplitate ne amintește cele mai armonioase compoziții ale Renașterii italiene (Giovanni Bellini, ilustr. 208; Rafael, ilustr. 203). În schimb, grija pentru detaliu și o anumită indiferență față de frumusețea convențională arată foarte bine că Holbein învățase arta la nord de Alpi.

Când să devină șeful necontestat al artiștilor germanici, bulversarea adusă de Reformă i-a compromis speranțele. În 1526, a părăsit Elveția și a plecat în Anglia, cu o scrisoare de recomandare din partea marelui umanist Erasmus din Rotterdam. „Aici artele îngheață”, scria Erasmus, trimitându-l pe pictor la prietenii săi, printre care și Sir Thomas Morus.

Una dintre primele lucrări ale lui Holbein în Anglia a fost pregătirea unui mare portret colectiv al familiei acestui erudit; câteva studii de detaliu, destinate acestei lucrări, se mai păstrează încă la castelul Windsor (ilustr. 241).



241. Hans Holbein cel Tânăr, *Anne Cresacre, nora lui Sir Thomas Morus*, 1528, piatră neagră și pastel pe hârtie, 37,9 x 26,9 cm.
Castelul Windsor, Royal Library

Holbein crezuse că scăpase de tulburările Reformei, dar urmarea evenimentelor nu a putut decât să-l dezamăgească; totuși, atunci când s-a stabilit definitiv în Anglia, cu titlul oficial de pictor de curte al regelui Henric al VIII-lea, dobândise o situație care îi permitea să lucreze și să-și asigure existența. Trebuia să renunțe la tablourile religioase, dar îndatoririle unui pictor de curte erau foarte diverse. Avea sarcina să deseneze bijuterii și piese de orfevrărie, costume de ceremonie și decoruri pentru serbări, arme și piese de mobilier. Dar principala sa activitate consta în a picta portretele personajelor de la curtea regelui. Datorită viziunii sale infailibile, ni s-a păstrat o imagine vie a bărbaților și femeilor din timpul lui Henric al VIII-lea. Astfel, ilustrația 242 ni-l arată pe Sir Richard Southwell, curtean și demnitar care a jucat un rol în secularizarea averilor mănăstirilor.



.X.º IVLII. ANNO.
.H. VIII. XXVIII.º

ETATIS SVÆ
ANNO XXXIII.

242. Hans Holbein cel Tânăr, *Portretul lui Sir Richard Southwell*, 1536, ulei pe lemn, 47,5 x 38 cm. Florența, Galleria degli Uffizi

Aceste portrete ale lui Holbein nu au nimic dramatic și nu urmăresc să fie strălucitoare, dar, cu cât le privim mai mult, cu atât avem impresia că descifrăm caracterul și personalitatea modelului. Nu ne putem îndoi nicio clipă că avem în față zugrăvirea fidelă a ceea ce a văzut Holbein, desenat cu îndrăzneală și fără înfrumusețare. Felul în care a dispus personajul pe pânză îi dovedește cu prisosință măiestria. Nimic nu e lăsat la întâmplare și compoziția este atât de bine echilibrată, încât pare simplă și facilă. Asta voia și Holbein. În primele sale portrete, își etala măiestria redând detaliile, încercând să-și caracterizeze modelul prin ceea ce-i înconjura, prin alegerea accesoriilor (ilustr. 243).



243. Hans Holbein cel Tânăr, *Portretul lui Georg Gisze*, 1532, ulei pe lemn, 96,3 x 85,7 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Îmbătrânind, pe măsură ce arta lui se perfecționa, a renunțat la astfel de artificii. A preferat ca nimic să

nu distragă atenția de la model. Și, pentru această renunțare, ar trebui să-l admirăm și mai mult.

În momentul în care Holbein se expatria, artele din țările germanice decădeau cu rapiditate. În momentul morții sale, această mișcare ajunsese și în Anglia și, în realitate, singurul fel de pictură care a supraviețuit aici Reformei a fost tocmai portretul, gen căruia Holbein îi conferise un mare prestigiu. Chiar și în acest domeniu se făcea simțită din ce în ce mai mult moda miniaturistilor meridionali, un rafinament și o eleganță de curte substituindu-se curând stilului sobru al lui Holbein.



244. Nicholas Hilliard, *Miniatură*, cca 1587, acuarelă și guașă pe hârtie velină, 13,6 x 7,3 cm. Londra, Victoria and Albert Museum

Portretul unui tânăr din epoca elisabetană (ilustr. 244) ilustrează foarte bine această nouă manieră în ipostaza ei cea mai fericită. Este vorba de o miniatură executată de artistul englez Nicholas Hilliard (1547-1619), contemporan cu Shakespeare și cu Sir Philip Sidney. Desigur, ne gândim cât se poate de natural la comediile unuia și la pastoralele celuilalt în fața acestui adolescent delicat care, cu mâna pe inimă, înconjurat de flori de măceș, se sprijină nonșalant de un trunchi de copac. Poate că această miniatură era destinată unei frumoase de la Curte, care urma s-o primească în dar de la elegantul model, deoarece poartă inscripția: *Dat poenas laudata fides* (Fidelitatea e lăudată, dar procură suferință). Suferință nu mai mare decât cea provocată de spinii măceșului! În acel timp, un tânăr galant trebuia să-și arate suferința sufletească și pasiunea fără să spere la reciprocitate. Sonetele și suspinele făceau parte dintr-un joc grațios și rafinat pe care nimeni nu-l lua prea în serios, dar în care toți voiau să strălucească inventând câteva variațiuni prețioase și inedite.

Văzută din perspectiva acestui tânăr, miniatura lui Hilliard nu ni se mai pare atât de artificială și afectată. Să sperăm că tânăra neînduplecată, primind într-o casetă prețioasă această dovadă de afecțiune, a fost înduișoată de eleganta melancolie a amorezului ei și că, în sfârșit, după laude, fidelitatea a primit o mai bună recompensă!

Doar în Țările de Jos arta a făcut față cu bine crizei Reformei. În această regiune cu o veche tradiție picturală, artiștii au știut să găsească o ieșire: în loc să se limiteze la portrete, ei au exploatat toate subiectele față de care Biserica protestantă nu avea nimic de obiectat. De la frații Van Eyck, artiștii din Țările de Jos nu aveau egal în imitarea fidelă a naturii. Italienii, atât de mândri de știința cu care redau figura umană, recunoșteau superioritatea „flamanzilor” când era vorba să picteze cu grijă și precizie o floare, un copac, o turmă sau o șură.

Așadar, privați de pictura religioasă, artiștii septentrionali au ajuns, cât se poate de natural, să-și exploateze specialitatea recunoscută, pictând tablouri care le permiteau să-și pună în valoare mai ales extraordinara abilitate de a reda materia obiectelor. Această cale ocrotită a specializării nu era chiar complet nouă pentru ei. După cum am văzut (ilustr. 229 și 230), Hieronymus Bosch își făcuse o specialitate, chiar mai înainte de criza Reformei, din a reprezenta iadul și demonii lui. Acum, când domeniul picturii se reducea, artiștii aveau să meargă obligatoriu mai departe pe acest drum. Se străduiau să dezvolte o tendință aparte a artei septentrionale, care se manifestase deja în secolul al XV-lea, prin reprezentarea unor scene din viața cotidiană (ilustr. 177), și, mai înapoi în timp, prin *nostimadele* care invadau marginile manuscriselor medievale (ilustr. 140). Astfel s-a născut pictura numită *de gen*, fiecare pictor fiind atașat deliberat unui anumit „gen” de subiecte, de cele mai multe ori luate din viața zilnică.

Pieter Bruegel cel Bătrân (1525?-1569) este cel mai mare dintre acești pictori de „gen” din secolul al XVI-lea flamand. Știm puține lucruri despre viața lui: doar că a călătorit în Italia, ca mulți artiști din timpul său, și că a trăit și lucrat la Anvers și Bruxelles. Acolo a pictat majoritatea tablourilor din anii 1560, în timp ce în Țările de Jos sosea sinistrul duce de Alba. Demnitatea artei și artistului i se părea probabil la fel de importantă ca lui Dürer și Cellini. În unul dintre splendidele sale desene, Bruegel încearcă în mod vădit să sublinieze contrastul dintre artistul cu ținută mândră și omul cu ochelari, cu înfățișare stupidă, care se scotocește în pungă, privind peste umărul artistului (ilustr. 245).



245. Pieter Bruegel cel Bătrân, *Pictorul și clientul lui*, cca 1565, peniță și cerneală neagră pe hârtie maronie, 25 x 21,6 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina

Genul de pictură propriu lui Bruegel îl constituie scenele din viața țărănească. A pictat atât de mult țărani petrecând sau muncind, încât a fost uneori considerat el însuși un țaran flamand. Eroare frecventă – deseori avem tendința să confundăm persoana unui artist cu opera lui. Ni-l închipuim cu ușurință pe Dickens ca pe un prieten al domnului Pickwick sau pe Jules Verne ca un mare călător. Bruegel era un simplu orășean și țărani lui au o înrudire îndepărtată cu „bufonii” rustici ai lui Shakespeare.

Exista atunci tradiția de a-l considera pe prostul satului un personaj comic. Nu trebuie văzut nimic disprețuitor în asta, pentru că viața rustică nu se supunea regulilor convenționale și artificiale ale vieții urbane. Ca să înfățișezi întocmai nebunia umană, trebuie să-ți întorci fața spre cele mai fruste forme ale vieții sociale.

Una dintre satirele cele mai reușite ale lui Bruegel reprezintă o nuntă la țară (ilustr. 246).



246. Pieter Bruegel cel Bătrân, *Nuntă țărănească*, cca 1568, ulei pe lemn, 114 x 164 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum

O astfel de operă este, mai mult decât oricare alta, deservită de reproducere. Culoarele ei vii sunt esențiale efectului general, iar compoziția ei este formată din asamblarea unui mare număr de detalii, unde fiecare are importanța lui. Scena are loc într-o șură, în fund zărindu-se provizia de paie. Mireasa stă în fața unei perdele albastre; un fel de coroană e suspendată deasupra capului ei. Își împreunează mâinile și pe fața-i stupidă se vede o grimasă de satisfacție (ilustr. 247).



247. Pieter Bruegel cel Bătrân, *Nuntă țărănească*, detaliu

Bătrânul așezat pe un jilt și bătrâna care stă lângă mireasă sunt probabil părinții ei; tânărul care, puțin mai departe, își vâra cu atâta veselie lingura în gură, nu poate fi decât mirele. Cei mai mulți dintre meseni sunt complet absorbiți de petrecere, care e abia la început. În stânga, un bărbat toarnă berea și multe cani goale așteaptă să fie umplute; în dreapta, doi bărbați cu șorturi transportă farfurii pline pe un platou improvizat. Un mesean transmite farfuriile celorlalți. Și mai vedem și alte episoade: în fund, mulțimea încearcă să intre; muzicanții cântă din

instrumente și unul dintre ei aruncă spre bucate o privire patetică, înfometată și disperată; în colțul mesei, călugărul și magistratul, străini de restul societății, discută între ei; în prim-plan, un copil, purtând o pălărie cu pană prea mare pentru el, a luat o farfurie și se îndoapă cu mâncare. Dar și mai remarcabilă decât această bogăție de detalii, decât umorul și justetea observației, este arta cu care Bruegel și-a compus tabloul, fără nimic care să-l încarce, fără nimic confuz. Perspectiva mesei fuge spre ultimul plan. Personajele formează un fel de curent care, de la mulțimea masată la ușă, conduce privirea spre oamenii care duc farfuriile din prim-plan, apoi se întoarce, datorită celui care distribuie farfuriile, spre centrul format de figura de mici dimensiuni a miresei ilare.

Cu astfel de opere, al căror caracter amuzant tinde să ne facă să uităm complexitatea lor fundamentală, Bruegel a descoperit un domeniu nou, pe care l-au exploatat după el câteva generații de pictori olandezi.

În Franța, criza artelor a luat o formă diferită. Situată între Italia și țările din Nord, ea a primit influențe din ambele părți. Tradiția robustă a artei medievale franceze a fost mai întâi amenințată de seducțiile manierei italiene, la care pictorii francezi, ca și colegii lor olandezi (ilustr. 228), s-au adaptat cu dificultate. Până la urmă, elita cultivată a adoptat arta italiană sub aspectul ei manierist, în stilul lui Cellini (ilustr. 233). Percepem clar această influență în fermecătorul basorelief sculptat de Jean Goujon (mort în 1566?) pentru Fântâna Inocenților (ilustr. 248).

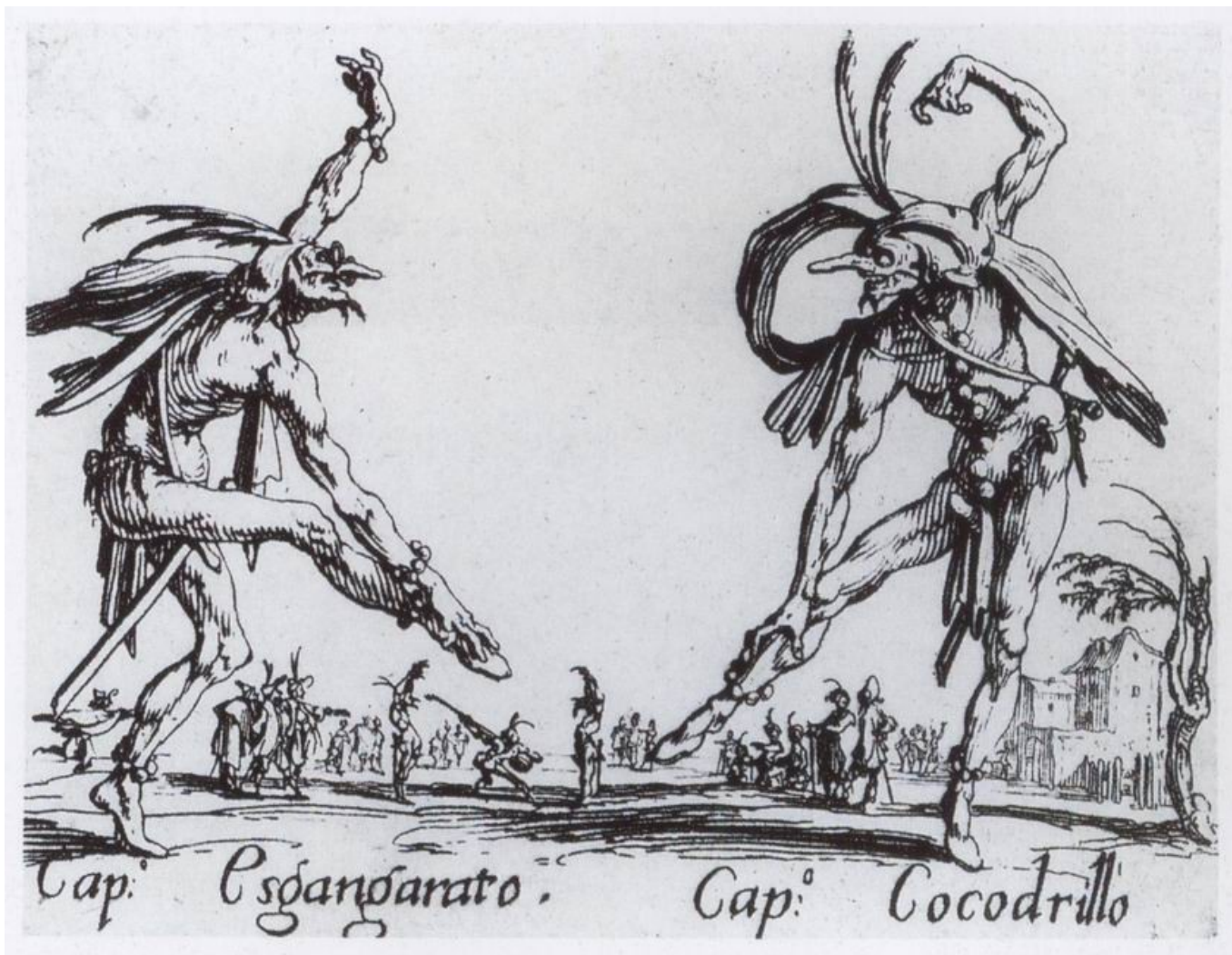


248. Jean Goujon, *Nimfe de pe Fântâna Inocenților*, 1547-1549, marmură, 240 x 63 cm fiecare panou. Paris, Muzeul Monumentelor Franceze

Grația rafinată a acestor figuri și maniera în care se

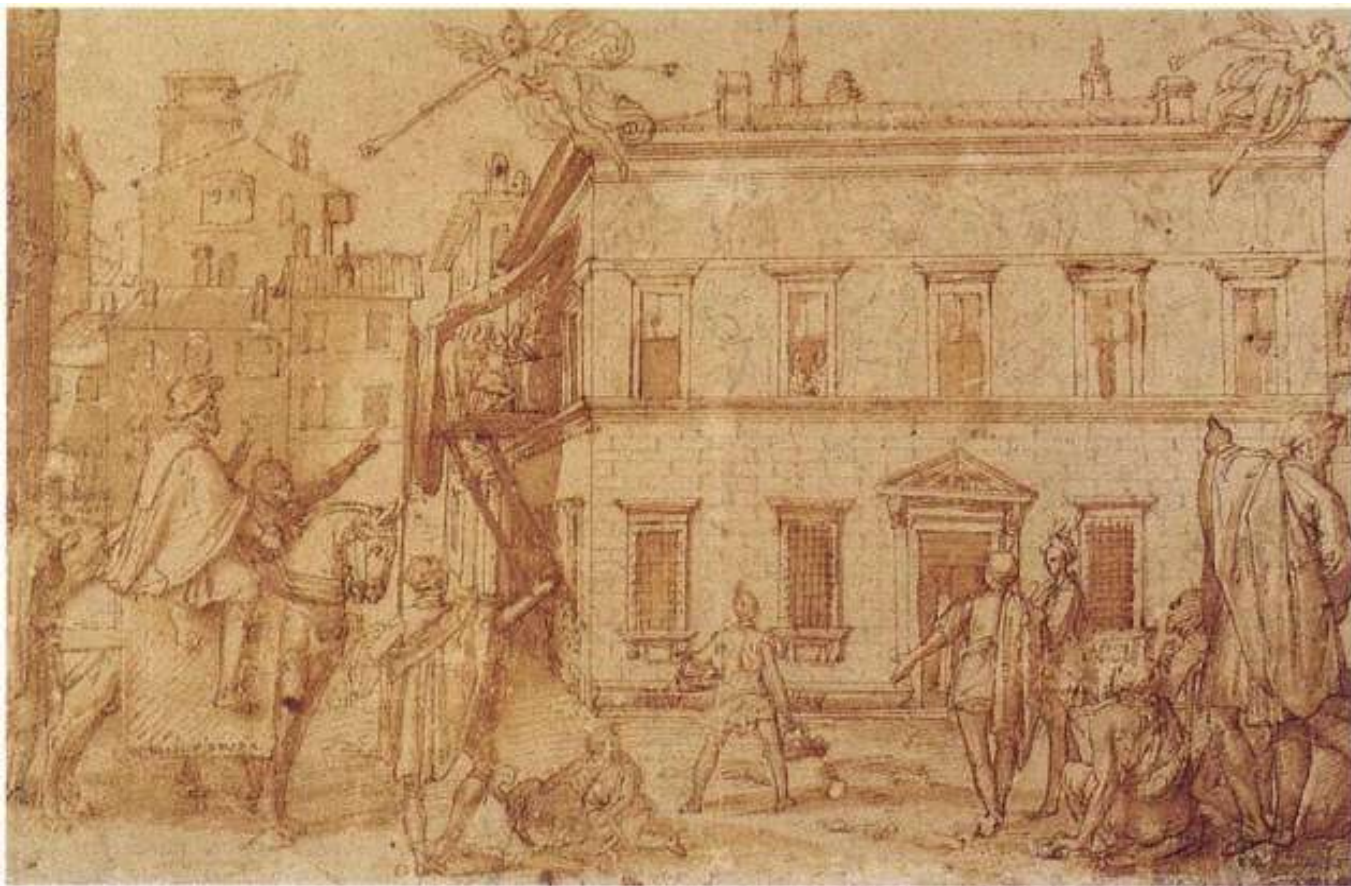
încadrează într-un spațiu îngust amintesc eleganța prețioasă a lui Parmigianino și virtuozitatea lui Giambologna.

Un artist din generația următoare, lozenul Jacques Callot (1592-1635), îmbină în gravurile sale spiritul lui Pieter Bruegel și invențiile bizare ale manieristilor italieni. Am fi tentați să spunem că, asemenea lui Tintoretto sau chiar El Greco, lui Callot îi plăcea să dispună, cu o oarecare straniețe, corpuri lungi și slăbănoage în fața unor perspective vaste neprevăzute; ca și pentru Bruegel, scopul lui esențial era să reprezinte nebunia omenească prin scene din viața oamenilor amărâți: soldați, infirmi, cerșetori și saltimbanci (ilustr. 249).



249. Jacques Callot, *Doi bufoni italieni*, cca 1622, detaliu dintr-o acvaforte din seria *Balli di Sfessania*

Dar, chiar când Callot își făcea publice fanteziile prin gravură, majoritatea pictorilor se preocupau deja de problemele noi care pasionau atelierile din Roma, în aceeași măsură ca pe acelea din Anvers sau Madrid.



Visul aievea al artistului manierist: bătrânul Michelangelo îl privește cu admirație pe Taddeo Zuccaro, lucrând la un palat pe o schelă, în timp ce zeița Faimei îi clamează triumful în lumea întreagă, cca 1590, desen de Federico Zuccaro, peniță și cerneală pe hârtie, 26,2 x 41 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina

19. DIVERSITATE ÎN VIZIUNE

Europa catolică în prima jumătate a secolului al XVII-lea

Sub forma ei cea mai simplă, istoria artei este istoria succesiunii stilurilor. De exemplu, ni se spune că stilului romanic din secolul al XII-lea, caracterizat prin arcul semicircular, i-a urmat stilul gotic, caracterizat prin arcul frânt; că stilul gotic a fost înlocuit cu cel al Renașterii, care, apărut în Italia la începutul secolului al XV-lea, s-a răspândit treptat în întreaga Europă. În general, se numește baroc stilul care a succedat stilului Renașterii. Dar, în timp ce stilurile anterioare sunt ușor de recunoscut și de caracterizat cu precizie, nu la fel stau lucrurile și cu barocul. Adevărul e că, începând din Renaștere și aproape până în zilele noastre, arhitecții s-au folosit în mod constant de aceleași elemente esențiale – coloane, pilaștri, cornișe, antablamente și muluri –, toate aceste elemente esențiale fiind împrumutate de la ruinele antice. În acest sens putem spune că stilul Renașterii, în arhitectură, a început cu Brunelleschi și a durat până în zilele noastre, iar unii istorici ai arhitecturii includ toată această perioadă în Renaștere. Pe de altă parte, este evident că, în cursul unei perioade atât de mari de timp, gustul în materie de construcție a suferit variații importante, și e mai comod să le dăm denumiri diferite, spre a deosebi

între ele variantele de stil.

Termenii uzuali utilizați pentru denumirea stilurilor din trecut au fost deseori folosiți, inițial, în sens peiorativ. Astfel, cuvântul „gotic” a fost mai întâi folosit de autorii din Renaștere pentru a denumi un stil pe care îl considerau barbar și despre care credeau că fusese introdus în Italia de goți, cei care au distrus Imperiul Roman și i-au devastat orașele. Cuvântul „manierism” încă mai implică pentru mulți ideea de afectare și de imitare superficială, critică adusă în secolul al XVII-lea unor artiști de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Cuvântul „baroc” a fost folosit târziu de autorii care voiau să lupte contra tendințelor din secolul al XVII-lea și doreau să le ia în deriziune. Baroc înseamnă absurd sau grotesc și a fost folosit la început de cei care considerau că elementele construcției antice nu ar fi trebuit niciodată să fie utilizate sau combinate altfel decât o făcuseră grecii și romanii. Acești teoreticieni vedeau, în această îndepărtare de regulile stricte ale arhitecturii antice, o lipsă de gust deplorabilă, de unde și denumirea de „baroc”. Trebuie să facem un efort ca să înțelegem acest punct de vedere, pentru că am văzut aproape peste tot atât de multe edificii care nu țin cont de sau sfidează regulile arhitecturii antice, ori pur și simplu le interpretează greșit, încât am devenit insensibili la o asemenea argumentație, iar aceste vechi dispute ni se par destul de departe de problemele arhitecturii care ne interesează astăzi. Fațada unei biserici precum cea din ilustrația 250 poate că nu ni se pare atrăgătoare, pentru că am văzut atâtea imitații, bune

și rele, ale acestui gen de edificii, încât abia dacă ne face să-i aruncăm o privire.



250. Giacomo della Porta, Il Gesù, Roma, cca 1575-1577. Biserică de la începutul barocului

Dar, când această fațadă a fost construită la Roma, în anul 1575, a constituit ceva cu totul nou. Nu era doar o biserică printre multe alte biserici din Roma, era biserica unui ordin recent înființat, Ordinul Iezuiților, care avea să aducă o vigoare nouă în lupta contra Reformei. Un astfel de monument trebuia să fie inedit. Concepția renascentistă a unei biserici rotunde

și simetrice fusese abandonată ca fiind nepotrivită necesităților serviciului divin. A fost elaborat un plan simplu, nou și foarte vechi totodată, care trebuia să fie acceptat de toată Europa. Acest plan general era în formă de cruce, având deasupra o cupolă înaltă și impunătoare. În nava mare și unică, credincioșii puteau să stea nestingheriți cu fața la altarul principal. Acesta era plasat la capătul navei, într-o absidă asemănătoare, prin planul ei, cu cele din bazilicile primitive. De o parte și de alta a navei, se deschideau două șiruri de capele mici, fiecare având un altar consacrat cultului unui anumit sfânt. Două capele mai mari ocupau extremitățile brațelor crucii. Acest plan simplu și care corespundea nevoilor cultului a fost folosit după aceea în mod constant. Este o combinație de elemente esențiale din bisericile medievale (navă lungă, care conferea o mare importanță altarului) și concepții renascentiste, care prețuiau spațiile mari și luminoase (cupolă impunătoare, prin care intra multă lumină).

Privind cu atenție fațada bisericii Il Gesù, opera celebrului arhitect Giacomo della Porta (1541?-1602), înțelegem că a dat contemporanilor (ca și interiorul bisericii) o impresie de noutate și de ingeniozitate. Evident, această fațadă este formată din elemente ale arhitecturii antice. Găsim aici întreg repertoriul: coloane (sau, mai curând, semicoloane) și pilaștri susținând o arhitravă, având deasupra un etaj superior înalt cu fronton. Chiar dispunerea acestor elemente respectă, în unele privințe, tradiția antică: intrarea principală, încadrată de coloane și străjuită

de două intrări secundare, amintește tema arcului de triumf (ilustr. 74), atât de familiară arhitecților precum un acord perfect muzicienilor! Nimic din această fațadă simplă și maiestuoasă nu amintește ideea de sfidare a regulilor clasice. Și totuși modul în care elementele antice se îmbină în ansamblul general arată că arhitectul renunțase la regulile romane și grecești, și chiar la cele renascentiste. Trăsătura cea mai frapantă a acestei fațade este folosirea coloanelor duble, vrând parcă să confere ansamblului mai mult fast, varietate și maiestate. Pe de altă parte, se vede că arhitectul s-a străduit să evite repetițiile și monotonia, combinând toate aceste motive cu scopul de a pune accentul pe partea centrală și ancadramentul dublu al intrării principale. Este de ajuns să privim edificii mai vechi, formate din elemente asemănătoare, ca să înțelegem marea diferență. Capela Pazzi (ilustr. 147) a lui Brunelleschi este, prin comparație, infinit mai suplă și mai grațioasă în extraordinara ei simplitate, iar Tempietto (ilustr. 187) ridicat de Bramante are un fel de perfecțiune austeră. Chiar și Biblioteca lui Sansovino, cu decorul ei fastuos (ilustr. 207), pare simplă prin comparație, din cauza repetării la nesfârșit a aceluiași motiv. La fațada lui Giacomo della Porta, totul contribuie la același efect de ansamblu, chiar prin aceasta extrem de complex. Trăsătura cea mai caracteristică în această privință este grija arhitectului de a stabili o legătură între parter și etaj. A folosit un fel de volute necunoscute arhitecturii antice. E de ajuns să ne imaginăm o formă de acest

gen în arhitectura unui templu grecesc sau a unui teatru roman pentru a vedea cât de deplasată ar fi. De altfel, chiar aceste curbe, aceste volute le-au fost reproșate cel mai mult arhitecților barocului din partea adeptilor tradiției antice pure. Dar, dacă am ascunde aceste ornamente „supărătoare”, dacă am încerca să ne închipuim edificiul fără ele, trebuie să recunoaștem că nu sunt doar niște simple ornamente. Dacă le înlăturăm, fațada nu mai „ține”. Ele contribuie la coerența și la unitatea ansamblului, scopul principal al arhitectului.

Mai târziu, pentru a conferi unitate unor mari concepții arhitectonice, arhitecții barocului au fost nevoiți să recurgă la artificii din ce în ce mai îndrăznețe și neprevăzute. Izolate de ansamblu, astfel de „trucuri” sunt destul de derutante, dar, în operele valoroase, ele sunt esențiale pentru intențiile autorului.

Evoluția picturii este, într-o anumită măsură, comparabilă cu cea a arhitecturii. Ieșind din impasul în care o duseseră maeștrii manierismului, ea a ajuns la un stil mult mai bogat în posibilități. În capodoperele lui Tintoretto și El Greco, am văzut apărând concepții care aveau să capete o importanță din ce în ce mai mare în cursul secolului al XVII-lea: accentul pus pe rolul luminii și al culorii, abandonarea simetriei prea stricte în compoziție în favoarea unor combinații mai complexe.

În pofida acestor elemente de continuitate, pictura din secolul al XVII-lea nu este prelungirea manierismului. Cel puțin, aceasta era părerea

contemporanilor din acest veac. Pictura le părea angajată într-o aventură primejdioasă, din care trebuia salvată. Atunci erau la modă discuțiile al căror subiect îl constituia arta, mai cu seamă la Roma, unde elita cultivată era pasionată de dezbateri despre diferitele „mișcări” la care aderaseră artiștii. Noii artiști erau comparați cu maestrii de altădată și fiecare avea adepții lui în disputele cu ceilalți. Astfel de discuții constituiau și ele o noutate în lumea artelor. Ele începuseră în secolul al XVI-lea, vrând să răspundă unor întrebări precise: Pictura este mai importantă decât sculptura? Desenul e mai însemnat decât culoarea, sau viceversa? (Florentinii alegeau desenul, venețienii, culoarea.) În perioada de care ne ocupăm acum, tema principală se schimbase: se vorbea îndeosebi despre doi pictori veniți la Roma din Italia de Nord, ale căror principii erau considerate diametral opuse. Unul era Annibale Carracci (1560-1609), originar din Bologna; celălalt, Michelangelo Caravaggio (1573-1610), originar dintr-un sat din apropierea orașului Milano. Amândoi erau sătui de manierism și voiau să se dezbrace de prețiozitățile lui. Acestea erau singurele lor puncte comune. Annibale Carracci provenea dintr-o familie de pictori influențată de arta venețiană și de Correggio. Ajuns la Roma, a fost captivat de geniul lui Rafael. A visat să ia ceva din frumusețea și simplitatea acestui pictor, nu să se opună stilului său, cum făcuseră manieriștii. Critica posterioară a spus despre el că a vrut să preia ce avea mai bun fiecare dintre pictorii din trecut. E puțin probabil să fi gândit un astfel de program

„eclectic”. Noțiunea aceasta a apărut mai târziu în școli, în academii, unde opera lui a fost luată drept model. Carracci era un artist prea lucid ca să-și însușească o idee atât de absurdă. Dar, pentru adepții și susținătorii săi de la Roma, lucrul esențial era cultul frumuseții clasice. Intențiile pictorului apar cu claritate în tabloul de altar (ilustr. 251) cu tema Pietà (Fecioara cu Hristos mort în brațe).



251. Annibale Carracci, *Fecioara jelindu-l pe Hristos*, 1599-1600, ulei pe pânză, 156 x 149 cm. Napoli, Museo di Capodimonte

E de ajuns să te gândești la trupul chinuit al lui Hristos înfățișat de Grünewald (ilustr. 224) pentru a înțelege în ce măsură Annibale Carracci s-a străduit

să evite ororile suferinței și morții. Compoziția tabloului, prin simplitatea ei armonioasă, amintește de lucrările de la începutul Renașterii. Și totuși el se deosebește foarte clar de operele anterioare. Felul în care cade lumina peste corpul lui Hristos și caracterul patetic al operei sunt lucruri noi, esențialmente „baroce”. E ușor să taxezi o astfel de pictură drept sentimentală, dar nu trebuie să uităm scopul pentru care a fost concepută. Tablou de altar, ea trebuia, la lumina lumânărilor, să fie în concordanță cu evlavie credincioșilor.

Oricum, un lucru e sigur: lui Caravaggio și susținătorilor lui nu le-a plăcut deloc arta lui Carracci. Totuși, cei doi maeștri erau în cele mai bune relații, ceea ce, în privința lui Caravaggio, nu era ceva uzual, deoarece i se cunoșteau foarte bine caracterul violent și irascibil și ușurința cu care scotea pumnalul. Dar opera celor doi pictori urma căi total diferite. Pentru Caravaggio, a da înapoi în fața urâteniei constituia o slăbiciune demnă de dispreț. El voia, înainte de orice, să redea adevărul așa cum îl vedea. Nu era atras de modelele clasice, nu avea niciun respect față de frumusețea „ideală”. Voia să se elibereze de convenționalism, să ia de la început toate problemele picturii (ilustr. 15 și 16). Unii dintre contemporanii săi erau convinși că urmarea mai ales să uimească prin arta sa, că nu avea respect față de niciun fel de frumusețe, față de niciunul dintre înaintașii lui. Este unul dintre primii pictori cărora li s-au adus astfel de acuzații; mai târziu, aproape toate mișcările artistice noi, „moderne”, au avut parte de

acest fel de reproșuri.

În realitate, Caravaggio era un spirit puternic și mult prea serios ca să-și piardă timpul vrând să uimească prin lucrările sale. Lăsa lumea să vorbească și lucra. Iar opera lui, deși concepută acum mai bine de trei veacuri, n-a pierdut nimic din îndrăzneală. Să examinăm lucrarea *Sfântul Toma necredinciosul* (ilustr. 252).



252. Caravaggio, *Sfântul Toma necredinciosul*, cca 1602-1603, ulei pe pânză, 107 x 146 cm. Potsdam, Stiftung Schlöser, Gärten Sanssouci

Cei trei apostoli se uită cu atenție la rănilor lui Hristos, iar unul chiar le atinge cu degetul. Nimic

convențional în această scenă. Nu e deloc surprinzător că evlavioșii au considerat o astfel de pictură necuviincioasă și revoltătoare. Erau obișnuiți să-i vadă pe apostoli ca pe niște personaje solemne, cu veșminte armonios drapate, și vedeau niște truditori obișnuiți, cu fața arsă de soare și plină de riduri. La aceste obiecții, Caravaggio ar fi putut să răspundă că apostolii chiar erau niște oameni simpli, care munceau din greu; iar gestul insolit al lui Toma este prezentat foarte clar în *Biblie*. Isus îi spune: „Adu-ți mâna și pune-o în coasta mea; și nu fi necredincios, ci credincios” (*Ioan XX, 27*).

Fie că ni se pare urât sau frumos, „naturalismul” lui Caravaggio, adică dorința lui de a reda întocmai natura, constituie o pietate mult mai ferventă decât frumusețea cizelată a lui Carracci. Caravaggio cunoștea cu siguranță *Biblia*. Asemenea lui Giotto și Dürer, el este unul dintre marii ei ilustratori, care au văzut scenele biblice ca și cum s-ar fi derulat în fața lor. Pictorul a făcut tot ce i-a stat în putință ca apostolii să arate adevărați, ca să spunem așa, tangibili. Chiar și felul în care cad lumina și umbra participă la acest efect. Lumina nu încearcă să facă acele corpuri suple și armonioase: e brutală și în contrast violent cu umbrele profunde. Ea scoate în evidență scena ciudată în toată realitatea ei, fără compromisuri sau atenuări, realitate pe care puțini contemporani erau în stare s-o aprecieze, dar care a avut o influență decisivă asupra viitorului picturii.

Carracci și Caravaggio nu s-au mai bucurat de prețuire în secolul al XIX-lea, abia în zilele noastre

începând să reapară interesul față de ei. Totuși, influența pe care au exercitat-o asupra picturii este considerabilă. Amândoi au lucrat la Roma, care era atunci centrul lumii civilizate. Acolo veneau numeroși artiști din toate țările Europei, deveneau susținătorii unuia sau altuia, erau pasionați de discuțiile din atelier, studiau lucrările marilor maeștri, după care se întorceau în țara lor, mesageri ai celor mai recente „mișcări”. În fond, Roma juca atunci rolul pe care îl va avea Parisul în epoca modernă. În funcție de temperament și de tradiția națională, artiștii adoptau una dintre școlile romane rivale, și toată această emulație îi ajuta pe cei mai înzestrați să-și dezvolte ce aveau mai bun în ei. La Roma se putea observa cel mai bine în ansamblul ei panorama picturii din țările catolice. Dintre toți artiștii italieni formați la Roma, cel mai celebru era Guido Reni (1575-1642), pictor originar din Bologna, care, după o scurtă perioadă de ezitare, a ales școala lui Carracci. Renumele lui, ca și cel al maestrului său, a fost pe vremuri infinit mai mare decât este astăzi (ilustr. 7). Numele lui era pus pe același plan cu cel al lui Rafael și opera sa ne explică de ce. Fresca reprodusă aici (ilustr. 253) a fost pictată în 1614, pe tavanul unui palat din Roma.



253. Guido Reni, *Aurora*, 1614 frescă, cca 280 x 700 cm. Roma, Palatul Pallavicini-Rospigliosi

Ea reprezintă Aurora care precede carul Soarelui – lui Apollo –, în jurul căruia dansează tinere frumoase reprezentând Orele. Un copilaș, cu o torță în mână, simbolizează steaua dimineții. Această imagine radioasă a zorilor este atât de plină de grație și frumusețe, încât chiar putea să amintească contemporanilor de Rafael și de frescele sale de la Villa Farnesina (ilustr. 204). De altfel, asta voia și Guido, care încercase intenționat să rivalizeze cu acest mare maestru. Deseori, critica modernă a manifestat, tocmai din acest motiv, prea puțin entuziasm pentru opera lui Guido. Ea a considerat că dorința de a rivaliza cu un maestru pe terenul lui a paralizat într-un fel artistul în demersul său de a căuta frumusețea ideală.

În realitate, atitudinea lui Guido se deosebește profund de cea a lui Rafael. În fața unei picturi de Rafael, simțim că această seninătate armonioasă este esența însăși a artei sale. În fața unei opere de Guido,

simțim că a ales din principiu să picteze în acest spirit și că, dacă ar fi vrut să se apropie de Caravaggio, ar fi adoptat la fel de bine un stil opus. Guido Reni era omul epocii sale, iar pictorii de atunci aveau mintea plină de aceste probleme teoretice, pe care le discutau tot timpul. Și nimeni nu avea o vină pentru asta. Arta ajunsese la un punct unde artiștii nu puteau să nu fie conștienți de faptul că puteau să aleagă între mai multe metode. Din acest punct de vedere, înțelegem mai bine căutarea lui Guido, refuzul intenționat a tot ceea ce i s-a părut în natură josnic, urât sau contrar idealului său, precum și arta cu care a știut să opună realității forme mai apropiate de perfecțiune și de ideea lui despre frumusețe. Carracci, Reni și discipolii lor au codificat arta de a idealiza, de a „înfrumuseța” natura, folosind canoanele sculpturii antice. Este ceea ce numim artă neoclasică sau academică, spre deosebire de arta clasică propriu-zisă, care nu a fost concepută prin reguli imperative. Critica întoarce și acum problema pe toate fețele, dar nimeni nu se gândește să nege că academismul astfel definit număra maeștri care ne-au deschis o lume a purității și frumuseții fără de care ne-am fi simțit mult mai săraci.

Cel mai mare dintre acești maeștri este Nicolas Poussin (1594-1665), francez, dar roman prin adopție. Studiase cu pasiune sculptura antică sperând să găsească în frumusețea ei cheia unei lumi pierdute, plină de demnitate și inocență. În acest spirit a fost conceput tabloul reprodus de ilustrația 254.



254. Nicolas Poussin, *Păstori în Arcadia (Et in Arcadia ego)*, 1638-1639, ulei pe pânză, 88 x 121 cm. Paris, Muzeul Luvru

În lumina blândă a unui peisaj meridional, câțiva tineri frumoși și o femeie maiestuoasă s-au adunat în jurul unui mormânt. Sunt păstori (se vede după cunună și toiag) și unul dintre ei, în genunchi, încearcă să descifreze inscripția gravată pe un sarcofag. Un altul atrage atenția frumoasei păstorite spre inscripție. Inscripția *Et in Arcadia ego* înseamnă: „Am fost chiar și în Arcadia”, adică, eu, moartea, domnesc chiar și asupra Arcadiei, tărâm idilic al vieții pastorale. Inscripția explică expresia gravă și meditativă a personajelor și limpezește frumusețea

subtilei înlănțuiri de atitudini. Totul pare foarte simplu, dar o astfel de simplitate este rodul unei imense cunoașteri artistice. Doar un maestru foarte învățat și subtil putea să evoce o viziune de o nostalgie atât de senină, în care se estompează spaima morții.

O atmosferă asemănătoare de nostalgie sfâșietoare conferă grandoare lucrărilor unui alt francez italianizat, Claude Lorrain, cu șase ani mai tânăr decât Poussin (1600-1682). Lorrain studiase peisajul câmpiei romane, frumoasa lumină mediteraneeană și vestigiile grandioase lăsate acolo de trecutul glorios. Crochiurile sale, ca și cele ale lui Poussin, dovedesc o mare măiestrie în redarea naturii, iar studiile sale de copaci sunt admirabile. Dar, în privința compoziției tablourilor și a gravurilor, artistul reținea doar motivele care i se păreau demne să ocupe loc în viziunile sale, unde trecutul ne apare ca în vis, parcă transfigurat de prospețimea unei atmosfere argintii sau de revărsarea unei lumini aurii (ilustr. 255).



255. Claude Lorrain, *Peisaj cu tatăl lui Psyche, aducând un sacrificiu în templul lui Apollo*, 1662-1663, ulei pe pânză, 174 x 220 cm.
Cambridgeshire. Anglesey Abbey

Claude Lorrain a deschis ochii oamenilor asupra frumuseților sublime ale naturii și, timp de mai bine de un secol, călătorii au prețuit peisajele adevărate după capodoperele lui. Dacă un peisaj le amintea de tablourile lui Lorrain, era prin urmare frumos și merita să te oprești asupra lui. Câțiva englezi bogați au mers și mai departe și au vrut să-și transforme după viziunile lui Claude Lorrain locul unde trăiau,

parcul din jurul locuinței. De aceea, putem spune că multe colțuri fermecătoare din câmpia engleză ar putea fi „semnate” de acest pictor francez care a preferat să locuiască în Italia și să adopte teoriile lui Carracci.

Cu o generație înaintea lui Poussin și Lorrain, un mare artist din Nord, aproape contemporan cu Guido Reni, avusese prilejul să ia contact direct cu mediul artistic de la Roma de pe timpul lui Carracci și Caravaggio. Este vorba de Pieter Paul Rubens (1577-1640); el a venit la Roma în 1600, adică la douăzeci și trei de ani, vârsta celor mai puternice impresii. Probabil că a fost martorul multor controverse estetice și a putut să vadă foarte multe lucrări, vechi și contemporane. În afară de Roma, Rubens a poposit și la Genova și Mantova. Cu siguranță că a învățat multe în Italia, dar se pare că nu a îmbrățișat niciodată vreuna dintre tendințele manifestate la Roma. În fond, a rămas un flamand adevărat, un artist din țara lui Van Eyck, Rogier van der Weyden și Bruegel. Pictorii flamanzi s-au străduit întotdeauna să redea textura fiecărui lucru, să zugrăvească prin toate mijloacele de care dispuneau materialul unei stofe sau pielea corpului omenesc, adică să reproducă întocmai ceea ce vedeau. Nu erau deloc preocupați de canoanele de frumusețe, atât de importante pentru colegii lor italieni, și, deseori, nu s-au arătat foarte interesați de subiectele nobile. Rubens se formase în această tradiție, și toată admirația pe care o avea față de inovațiile artiștilor italieni nu pare să-i fi zdruncinat convingerea fundamentală conform căreia

prima datorie a pictorului este să picteze lumea din jurul lui, alegând ce-i place ca să-și exprime bucuria în fața frumuseții diverse a universului. De altfel, arta lui Caravaggio și Carracci nu era deloc incompatibilă cu o astfel de atitudine. Rubens admira maniera prin care Carracci și elevii lui dădeau viață nouă miturilor antice, reînnoind în același timp tabloul de altar; dar știa și să aprecieze sinceritatea fără compromisuri pe care Caravaggio o aducea studiului naturii.

Când a revenit la Anvers, în 1608, Rubens împlinise treizeci de ani și nu mai avea nimic de învățat; picta cu o ușurință extraordinară și nimeni, la nord de Alpi, nu putea rivaliza cu el în zugrăvirea chipurilor, drapajelor, în imaginarea unor compoziții mari. Cei mai mulți dintre predecesorii lui flamanzi pictaseră tablouri de mici dimensiuni. El aducea din Italia gustul pentru pânzele mari destinate împodobirii palatelor și bisericilor, iar acest gust se potrivea cu ambițiile prinților și burghezilor bogați din țara lui. Învățase arta de a dispune personaje în mărime naturală și de a face lumina și culoarea să contribuie la accentuarea efectului general. Ilustrația 256 reproduce schița unei picturi de deasupra altarului principal al unei biserici din Anvers.



256. Pieter Paul Rubens, *Fecioara și pruncul împreună cu sfinții*, cca 1627-1628, schiță pentru un rețablu, ulei pe lemn, 80,2 x 55,5 cm.
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Ea arată foarte bine tot ceea ce Rubens învățase de la predecesorii lui italieni și curajul cu care le dezvoltă principiile. Și aici este vorba de tema venerabilă a Fecioarei înconjurată de sfinți, pe care am întâlnit-o în dipticul Wilton (ilustr. 143), la *Fecioara cu sfinți* a lui Bellini (ilustr. 208) și la *Fecioara cu sfinți și membrii familiei Pesaro* pictată de Tițian (ilustr. 210), iar dacă aruncăm o privire retrospectivă asupra acestor compoziții, suntem frapați de ușurința și libertatea cu care Rubens a tratat o temă despre care s-ar fi putut crede că era epuizată.

În primul rând, sare în ochi generozitatea compoziției: mai multe personaje, mai multă mișcare, mai multă lumină, mai mult spațiu decât în versiunile anterioare. Sfinții se înghesuie în jurul tronului înălțat. În prim-plan, Sfântul Augustin (episcop), Sfântul Laurențiu cu grătarul pe care a fost martirizat și Sfântul Dominic formează un grup care îndreaptă privirea spectatorului spre obiectul adorației lor. Sfântul Gheorghe, cu un picior pe balaur, și Sfântul Sebastian, sprijinindu-se pe tolba plină cu săgeți, se privesc cu emoție, în timp ce un războinic, în mână cu ramura de palmier a martirilor, urmează să se așeze în genunchi la picioarele Fecioarei. Un grup de sfinte, printre care o călugăriță (Sfânta Clara), privesc, extaziate, scena principală: o tânără (Sfânta Ecaterina) însoțită de un înger cade în genunchi ca să primească inelul pe care i-l întinde pruncul Isus. Este

vorba despre legenda logodnei mistice a Sfintei Ecaterina: având această viziune, se considera logodnica lui Hristos. Sfântul Iosif asistă la această scenă; în stânga, Sfântul Petru și Sfântul Pavel, primul ținând o cheie, iar al doilea o sabie, sunt cufundați într-o meditație profundă. Chipurile lor contrastează cu cel al Sfântului Ioan, care, în picioare, în plină lumină, ridică brațul într-un gest de venerație extatică. Doi îngeri se joacă cu mielul pe care îl împing spre tronul Fecioarei; alți doi îngeri coboară din cer, ținând o cunună de lauri.

Toate aceste personaje sunt cuprinse de un puternic suflu de veselă solemnitate, care conferă tabloului o unitate profundă. Nu-i deloc surprinzător că un pictor în stare să umple pânze mari cu o astfel de siguranță a ochiului și mâinii a primit imediat mai multe comenzi decât ar fi putut executa singur. Cu geniul său de organizator, Rubens a găsit cu ușurință soluția. Farmecul său personal atrăgea mulți artiști de talent, fericiți să lucreze sub conducerea lui și să profite de învățătura maestrului. Când primea o comandă pentru o biserică sau pentru un personaj important, se mulțumea deseori să picteze o mică schiță (ilustr. 256), lăsând elevilor și ajutoarelor sale sarcina să execute pânza la mărimea cerută. După ce aceștia pregăteau pânza și pictau cea mai mare parte după indicațiile lui, pictorul lua penelul, pictând sau retușând ici un chip, colo un veșmânt, îndulcind un contrast prea puternic. Știa că penelul lui putea face să trăiască tot ce atingea, și, într-adevăr, acesta era secretul geniului său: Rubens avea talentul aproape

magic de a insufla viață, o viață intensă și generoasă, ceea ce apare cu o și mai mare claritate în unele desene (ilustr. 1) și în tablourile mai intime, făcute pentru propria plăcere. În ilustrația 257 este reprodus portretul uneia dintre ficele artistului.



257. Pieter Paul Rubens, *Cap de copil* (probabil Clara Serena, fiica cea mare a artistului), cca 1616, ulei pe pânză fixată pe lemn, 33 x 26,3 cm. Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein

Aici nu întâlnim niciun artificiu al compoziției, nici valuri de lumină, nici veșminte somptuoase; este pur și simplu un portret văzut din față. Dar pare că respiră și palpită precum o ființă vie. Prin comparație, toate portretele anterioare, oricât ar fi de frumoase, au ceva rigid și artificial.

Nu putem avea pretenția unei analize precise a elementelor folosite pentru a crea această impresie de veselă vitalitate, dar e sigur că un rol important e jucat de accentele de lumină, delicate și îndrăznețe, care redau prospețimea buzelor și mai mult sugerează decât zugrăvesc rotunjimile feței și strălucirea părului. Călcând pe urmele lui Tițian, dar cu mai multă hotărâre, Rubens se bazează pe resursele expresive ale aplicării culorii pe pânză. Tablourile sale nu mai sunt desene modelate cu ajutorul culorii, ci sunt executate prin mijloace „picturale”, ceea ce le intensifică și mai mult vigoarea și le permite să dea și mai mult iluzia vieții.

Succesul imens, reputația fără precedent de care s-a bucurat Rubens se datorează dublei sale capacități de a inventa compoziții mari, simple și pline de culoare, și de a le insufla o viață debordantă. Arta lui se preta admirabil la sporirea fastului și splendorii locuințelor senioriale și la glorificarea celor puternici. Imediat s-a bucurat de un fel de monopol în domeniul lui. Era momentul în care tensiunile religioase și sociale făcuseră să izbucnească în Europa cumplitul

Război de Treizeci de Ani, pe continent, și războiul civil în Anglia. De o parte, se aflau suveranii absoluți și susținătorii lor, acești suverani fiind în majoritate sprijiniți de Biserica Catolică; de cealaltă parte, se găseau activele cetăți comerciale, majoritatea protestante. Țările de Jos erau și ele divizate: Olanda protestantă era în luptă cu dominația spaniolă „catolică”; Flandra catolică era guvernată de la Anvers de spanioli.

Rubens și-a câștigat situația cu totul excepțională ca pictor al taberei catolice. Primea comenzi de la iezuiții din Anvers, de la autoritățile spaniole din Flandra, de la regele Ludovic al XIII-lea al Franței și de la mama lui, Maria de Medici, de la regele Filip al III-lea al Spaniei și de la Carol I al Angliei, care l-a și înnobilit. Călătorea de la o curte la alta, ca un mare senior, și primea deseori delicate misiuni diplomatice și politice. Cea mai importantă dintre ele a fost apropierea dintre Anglia și Spania, în vederea formării a ceea ce numim astăzi un bloc „reacționar”. Rubens mai găsea timp să aibă relații cu erudiți și să susțină o corespondență în latinește pe probleme de arheologie și artă.



258. Pieter Paul Rubens, *Autoportret*, cca 1639, ulei pe pânză, 109,5

x 85 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum

Portretul (ilustr. 258) în care s-a pictat, cu sabia alături, îl arată perfect conștient de importanța lui mondenă. Totuși, nici urmă de semeție în atitudinea lui, nici urmă de vanitate în privirea pătrunzătoare. Rămânea înaintea de toate pictor. Și din atelierele sale de la Anvers continuau să iasă, într-un ritm fantastic, tablouri de o uimitoare măiestrie. Avea iscusința să zugrăvească mitologia și alegoriile la fel de vii, de prezente ca portretul fiicei sale.

Pentru mulți dintre contemporanii noștri, un tablou alegoric e ceva rece și, trebuie să recunoaștem, chiar plictisitor. Pentru contemporanii lui Rubens, el era un mijloc foarte eficace pentru exprimarea ideilor. Ilustrația 259 reproduce o compoziție de acest gen; ea i-ar fi fost oferită lui Carol I pe când Rubens negocia reconcilierea cu Spania.



259. Pieter Paul Rubens. *Binefacerile păcii*, 1629-1630, ulei pe pânză, 203,5 x 298 cm. Londra, National Gallery

Acest tablou pune față în față binefacerile păcii cu ororile războiului. Minerva, zeița înțelepciunii și a artelor, îl respinge pe Marte, în timp ce Furia războiului deja se îndepărtează. Sub protecția Minervei, ne sunt propuse bucuriile păcii. Imagini ale abundenței și fecundității, așa cum numai Rubens putea să înfățișeze.



260. Pieter Paul Rubens, *Binefacerile păcii*, detaliu

Pacea își oferă sânul unui copil, un faun privește cu uimire fructele zemoase (ilustr. 260), bacante dansează, încărcate de comori, iar o panteră se joacă cuminte ca o pisică mare. În dreapta, trei copii speriați, fugind de ororile războiului, găsesc sălașul păcii și abundenței. Dacă ne dăm osteneala să ne fixăm atenția asupra acestei bogății de detalii, a culorilor strălucitoare pline de contrast, nu putem să nu ne dăm seama că nu era vorba de niște abstracții palide, ci de o realitate plină de viață.

Pentru a aprecia opera lui Rubens, cred că e indispensabil să înțelegem bine acest aspect al artei

sale. Nu era atras de formele ideale și de frumusețea antică. Acestea erau pentru el lucruri prea abstracte și prea străine spiritului său. Personajele lui sunt ființe vii așa cum le vedea și îi plăceau. Și, pentru că o siluetă zveltă nu mai era la modă în Flandra secolului al XVII-lea, i se reproșează frecvent opulența personajelor feminine. Sigur, această critică nu are prea mare legătură cu arta și nu trebuie s-o luăm prea în serios. Dar, pentru că e destul de frecventă, poate că e util să remarcăm că un sentiment de veselie, expresia unei vieți exuberante și tumultuoase l-au salvat pe Rubens de la simpla virtuozitate. Datorită lor, picturile lui Rubens sunt altceva decât simple decoruri baroce: sunt niște capodopere cărora atmosfera rece a muzeelor nu le poate diminua cu nimic vitalitatea incomparabilă.

Dintre numeroșii discipoli și colaboratori ai lui Rubens, cel mai celebru și cel mai original a fost Anton van Dyck (1599-1641). Cu douăzeci și doi de ani mai tânăr decât Rubens, el aparținea generației lui Poussin și Lorrain. Van Dyck și-a însușit foarte curând marea virtuozitate a lui Rubens în redarea texturii obiectelor, a veșmintelor și a pielii, dar avea un temperament diferit de al maestrului său. Se pare că nu s-a bucurat de o sănătate înfloritoare, iar picturile sale au un fel de moliciune, de melancolie. Poate că tocmai asta i-a sedus pe austerii patricieni din Genova și pe cavalerii din anturajul lui Carol I. În 1632, artistul a devenit pictorul de curte al acestui suveran, sub numele anglicizat de Sir Anthony Vandyke. Datorită lui, ne-a rămas o întreagă serie de

portrete, documente prețioase despre acea societate aristocratică, atașată de rafinamentele vieții de la Curte.



261. Anton van Dyck, *Carol I al Angliei*, cca 1635, ulei pe pânză, 266 x 207 cm. Paris, Muzeul Luvru

Celebrul portret al lui Carol I (ilustr. 261) îl reprezintă pe acest suveran din familia Stuartilor exact în momentul coborârii de pe cal, în cursul unei partide de vânătoare, așa cum dorea, probabil, să fie văzut de posteritate: un prinț de o eleganță fără pereche, de o cultură rafinată, protector al artelor, deținătorul unei puteri regale de drept divin, un om a cărui noblețe naturală nu are nevoie de attributele puterii. Nu e deloc surprinzător că un pictor destul de abil să exprime acest gen de sentiment a fost favoritul înaltei societăți! Și adevărul este că Van Dyck a fost copleșit de comenzi de portrete, pe care, ca și Rubens, nu le putea executa decât apelând la ajutoare. Avea și el colaboratori care reproduceau costumele așezate pe manechine și i se întâmpla să nu picteze în întregime chipul cu propria lui mână. Unele dintre aceste portrete evocă pentru unii, într-un mod neplăcut, unele portrete-gravuri înfățișând moda timpului, și nu încape îndoială că Van Dyck a creat un precedent periculos care a făcut mai mult rău decât bine artei portretului – ceea ce nu știrbește cu nimic grandoarea celor mai bune lucrări ale sale. Se cuvine să nu uităm că a contribuit mai mult decât oricine la crearea unui tip ideal de degajare aristocratică (ilustr. 262), care, alături de sănătoasa exuberanță a vieții la Rubens, a contribuit la formarea viziunii noastre despre om.



262. Anton van Dyck, *Lordul John și lordul Bernard Stuart*, cca 1638, ulei pe pânză, 237,5 x 146,1 cm. Londra, National Gallery

În cursul unei călătorii în Spania, Rubens întâlnise un pictor tânăr, născut în același an cu Van Dyck, și care era, într-un fel, la curtea Spaniei ceea ce acesta era la curtea Angliei. Este vorba de Diego Velázquez (1599-1660). Deși încă nu fusese în Italia, acest artist era profund impresionat de maniera lui Caravaggio, a cărei operă o cunoștea doar prin intermediul imitatorilor. Asimilase tezele „naturaliste” și în opera lui oglindea natura lipsită de orice prejudecată, de orice viziune convențională.



263. Diego Velázquez, *Sacagiul din Sevilla*, cca 1619-1620, ulei pe pânză, 106,7 x 81 cm. Londra, Wellington Museum, Apsley House

Ilustrația 263 reproduce una dintre operele sale de tinerețe: un sacagiu de pe străzile Sevillei. În fond, este un tablou de gen, așa cum au imaginat pictorii din Țările de Jos ca să-și etaleze abilitatea, dar este pictat cu acea intensitate și înțelegere pe care le-am admirat la tabloul *Sfântului Toma* pictat de Caravaggio (ilustr. 252). Omul cu fața ostenită și plină de riduri, cu hainele zdrențuite, oala mare de pământ, strălucirea urciorului smălțuit, jocul luminii pe pahar, totul este executat într-un mod atât de frapant, încât chiar crezi că ai putea atinge obiectele. Nici măcar nu te gândești dacă ceea ce vezi e frumos sau urât, dacă scena e nobilă sau vulgară, nu putem spune nici măcar despre culori că sunt deosebit de frumoase. Domină tonurile maronii, cenușii și verzui, totuși elementele se combină atât de armonios și de molcom, încât, dacă ai văzut o dată tabloul, nu-l mai poți uita.

Rubens i-a recomandat să facă o călătorie la Roma ca să studieze opera marilor maeștri. Velázquez a plecat în 1630, dar s-a întors curând la Madrid, unde, cu excepția unei a doua călătorii în Italia, își va petrece, celebru și respectat, tot restul vieții. Sarcina lui principală era să picteze portrete ale regelui Filip al IV-lea și ale membrilor familiei regale. Cele mai multe dintre aceste personaje aveau chipuri lipsite de frumusețe și chiar fără caracter, personaje încremenite în demnitatea lor, purtând veșminte fără

șarm. Din aceste modele ingrate, Velázquez a reușit să obțină ca prin miracol portrete demne să stea printre operele cele mai atrăgătoare din toată istoria picturii. Artistul s-a depărtat repede de maniera lui Caravaggio, adoptată la începutul carierei sale. Studiase tehnica lui Rubens și Tițian, dar, la drept vorbind, felul lui de a vedea natura era extrem de personal.



264. Diego Velázquez, *Papa Inocențiu al X-lea*, 1649-1650, ulei pe pânză, 140 x 120 cm. Roma, Galleria Doria Pamphili

Ilustrația 264 reproduce portretul Papei Inocențiu al X-lea, pictat de Velázquez la Roma în 1650, la mai bine de o sută de ani de la portretul lui Paul al III-lea făcut de Tițian (ilustr. 214); el ne amintește că, în istoria artei, trecerea timpului nu înseamnă întotdeauna schimbarea aspectului. Velázquez a vrut cu siguranță să întreacă această capodoperă, așa cum Tițian fusese stimulat de grupul pictat de Rafael (ilustr. 206). Desigur, pictorul spaniol stăpânea mijloacele de exprimare ale lui Tițian – abilitatea de a reda strălucirea stofelor și de a capta privirea modelului –, dar portretul său nu evocă deloc o lecție repetată: crezi că vezi personajul în carne și oase. Cei care vizitează Roma trebuie să admire neapărat această capodoperă aflată în palatul Doria Pamphili.

În realitate, frumusețea operelor de maturitate ale lui Velázquez se bazează atât de mult pe efectul tușei și pe armonia delicată a culorilor, încât ilustrațiile redau destul de palid originalele. Acest lucru îl dovedește în mod deosebit o pânză enormă (înaltă de aproximativ trei metri) numită *Las Meninas* (Domnișoarele de onoare) (ilustr. 266).



266. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, ulei pe pânză, 318 x 276 cm. Madrid, Museo del Prado

Îl vedem aici chiar pe artist, pictând un tablou mare. Privind mai cu atenție, descoperim subiectul acestui tablou: pe peretele din spate, o oglindă reflectă figurile regelui și reginei (ilustr. 265), pozând pentru portretul lor.



267. Diego Velázquez, *Las Meninas*, detaliu

Așadar, vedem ceea ce văd ei: persoane care au intrat în atelier. E vorba de fiica lor, micuța infantă Margarita, însoțită de două domnișoare de onoare, dintre care una îi oferă ceva de băut, în timp ce a doua face o reverență cuplului regal. Le cunoaștem numele, după cum știm totul despre pitici (femeia urâtă din prim-plan și băiatul care sâcâie câinele), al căror rol era să distreze Curtea. Adultul cu înfățișare gravă pe care îl vedem în ultimul plan pare că se asigură că vizitatorii se comportă frumos.

Care să fie semnificația exactă a acestei pânze? Poate că nu vom ști niciodată. Dar ne putem imagina că Velázquez a fixat un moment din realitate, cu mult înainte de inventarea fotografiei. Prințesa fusese adusă în fața suveranilor ca aceștia să suporte mai ușor ședința de pozat plictisitoare? Oare ei îi sugeraseră lui Velázquez că acesta ar fi fost un subiect bun de tablou? Cuvintele unui suveran sunt ordine și poate că datorăm această capodoperă unei dorințe fugare, pe care doar Velázquez era în stare s-o transpună în realitate.

Dar, în mod obișnuit, Velázquez nu aștepta incidente de acest gen ca să transpună observarea realității în picturi admirabile. Nimic nu pare să iasă din cadrul convenției într-un portret precum cel al micului prinț Filip Prosper (ilustr. 267), nimic nu ne frapează la prima vedere.



267. Diego Velázquez, *Prințul Filip de Spania*, 1659, ulei pe pânză, 128,5 x 99,5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum

Dar, în original, nuanțele diferite de roșu – ale covorului persan, draperiei, jilțului, mânecilor și obrajilor roz ai copilului – se armonizează cu tonurile reci și argintii ale fondului într-un ansamblu incomparabil. Un simplu detaliu, cum ar fi cățelușul culcat în jilț, este de ajuns ca să dezvăluie o măiestrie pur și simplu miraculoasă. Este amuzant să-l comparăm cu câinele lui Van Eyck, pictat la picioarele soților Arnolfini (ilustr. 160). Doi maștri foarte mari, două maniere profund diferite. Van Eyck s-a străduit să copieze fiecare fir de păr; Velázquez, două secole mai târziu, își dă toată osteneala să exprime direct esențialul. La fel ca Leonardo, și mai mult decât el, contează pe imaginația noastră pentru a intui ceea ce el a lăsat deoparte. Câteva tușe i-au fost de ajuns ca blana să pară mai bogată și mai mătăsoasă decât cea a câinelui pictat de Van Eyck. Pentru efecte de acest fel îl admirau impresioniștii pe Velázquez mai mult decât pe oricare alt mare maestru din trecut.

A vedea și a observa natura cu o privire nouă, dorind să descoperi permanent noi armonii de culoare și lumină: aceasta era acum sarcina esențială a pictorului. Principalii pictori din Europa catolică se alăturau prin această nouă emulație confrăților lor din cealaltă tabără, maștrii din Olanda protestantă.



O cafenea a artiștilor din Roma veacului al XVII-lea, cu caricaturi pe pereți, cca 1625-1639. Desen de Pieter van Laar, peniță, cerneală și laviu pe hârtie, 20,3 x 25,8 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

20. OGLINDA NATURII

Olanda în secolul al XVII-lea

Consecințele Reformei au afectat în mod deosebit arta din Țările de Jos. Partea meridională (Belgia actuală) a rămas fidelă catolicismului, și l-am văzut pe Rubens, la Anvers, pictând compoziții de mari dimensiuni care afirmau puterea prinților Bisericii și a prinților laici. În schimb, partea septentrională a aderat la Reformă și s-a revoltat contra stăpânilor catolici, spaniolii. În bogatele orașe comerciale din această regiune, gustul negustorilor se deosebea foarte mult de cel care predomina în partea de sud. Acești negustori protestanți se asemănau cu puritanii din Anglia: muncitori, evlavioși și economi, cei mai mulți dintre ei dezaprobau fastul din provinciile meridionale. Pe măsură ce averea lor sporea și securitatea li se întărea, aveau tendința să se arate mai puțin severi, dar, în cursul secolului al XVII-lea, acești burghezi olandezi nu au acceptat niciodată cu adevărat stilul baroc răspândit în toată Europa catolică. Chiar și în arhitectură, preferau o anumită sobrietate, o anumită rezervă. Pe la mijlocul secolului, la apogeul reușitei olandezilor, când cetățenii din Amsterdam au hotărât să construiască o primărie impozantă, demnă de patria lor tânără, alegerea s-a oprit asupra unui edificiu care, în pofida înfățișării falnice, era dominat de sobrietatea liniilor și

decorației (ilustr. 268).



268. Jakob van Campen, Palatul Regal din Amsterdam (fosta primărie), 1648. Primărie olandeză din secolul al XVII-lea

În domeniul picturii, repercusiunile Reformei au fost, după cum am văzut, mult mai brutale, în așa măsură încât, în țări precum Anglia sau Germania, centre importante ale artei pe toată perioada Evului Mediu, cariera de pictor sau de sculptor aproape că nu mai atrăgea pe nimeni. Am văzut că în Țările de Jos, regiune cu puternice tradiții artistice, pictorii s-au limitat la unele genuri, singurele permise de noile

idei religioase.

Cel mai important dintre genurile picturale admise fără obiecții de protestantism (să ne amintim de cariera lui Holbein) a fost portretul. Negustorii bogați voiau să-și lase portretul urmașilor – demni burghezi ridicați la rang de consilieri municipali sau primari doreau să fie pictați cu însemnele funcției lor. Pe de altă parte, companiile de gărzi civice, conducătorii unor instituții, unor corporații care jucau un rol important în viața orașelor olandeze doreau să fie pictați în grup, aceste tablouri urmând să fie așezate în sălile de consiliu sau de reuniune. De aceea, un artist pe placul acestui public putea să se bucure de o situație convenabilă; dar, dacă nu era în pas cu moda, era pierdut.

Primul, cronologic, dintre marii pictori din Olanda independentă, Frans Hals (1580?-1666), a avut o existență precară de portretist la modă. Făcea parte din aceeași generație cu Rubens. Părinții lui, protestanți, fuseseră nevoiți să părăsească partea meridională a Țărilor de Jos și se mutaseră la Haarlem. Despre viața lui nu cunoaștem decât datoriile frecvente la spălătoreasă sau la cizmar. La bătrânețe – știm sigur că a depășit vârsta de optzeci de ani –, a trăit cu un mic ajutor bănesc alocat de ospiciul municipal, după ce pictase portretul de grup al membrilor consiliului de administrație. Lucrarea din ilustrația 269, care datează de la începutul carierei sale, arată strălucirea și originalitatea cu care a abordat acest fel de sarcină.



169. Frans Hals, *Banchetul ofițerilor din Compania Sfântul Gheorghe*, 1616, ulei pe pânză, 175 x 324 cm. Haarlem, Frans Hals Museum

Cetățenii din orașele independente ale Țărilor de Jos aveau obligația să facă parte din garda civilă, aflată în general sub comanda celor mai prosperi locuitori. În orașul Haarlem exista obiceiul ca ofițerii din aceste unități, după ce se achitau de sarcini, să fie onorați cu un banchet pe cinste, și devenise o tradiție ca acest fericit eveniment să fie immortalizat într-un mare tablou. Evident, nu era deloc ușor pentru pictor să introducă portretele atâtor oameni într-un singur cadru fără ca rezultatul să nu pară rigid, așa cum se întâmpla înainte.

Hals a înțeles de la început cum să redea spiritul acestei petreceri vesele și să insuflă viață acelui grup solemn, având grijă să înfățișeze cum se cuvine pe fiecare dintre cei doisprezece membri prezenți, într-

un mod atât de convingător, încât ai sentimentul că i-ai mai întâlnit undeva: de la colonelul corpolent care stă în capul mesei, ridicând paharul, la tânărul aspirant din partea opusă, care nu a avut dreptul și el la un scaun, dar care privește cu mândrie spre exteriorul tabloului, ca și cum ar dori să-i fie admirată uniforma frumoasă.

Poate că admirăm și mai mult această măiestrie când privim unul dintre foarte frumoasele portrete care i-au adus atât de puțini bani lui Hals și familiei sale (ilustr. 270).



270. Frans Hals, Pieter van den Broecke, cca 1633, ulei pe pânză,

71,2 x 61 cm. Londra, Iveagh Bequest, Kenwood

Este atât de viu, încât, comparat cu portrete mai vechi, te-ar putea duce cu gândul la un instantaneu fotografic. Chiar crezi că l-ai cunoscut pe acest Pieter van den Broecke, tipul negustorului-aventurier din secolul al XVII-lea. Dacă privim portretul lui Sir Richard Southwell realizat de Holbein (ilustr. 242), anterior cu un secol, sau chiar portretele – contemporane – ale lui Rubens, Van Dyck sau Velázquez, se simte întotdeauna că, oricât de vii și de fidele ar fi, trădează totuși grija pictorului de a sublinia demnitatea și caracterul aristocratic al modelului. Portretele lui Hals ne dau impresia că pictorul și-a surprins personajul într-o atitudine caracteristică și l-a transpus pe pânză întocmai. Pentru contemporani, aceste portrete păreau probabil extraordinar de îndrăznețe și de neconvenționale. Chiar tehnica lui Hals, vioiciunea tușei arată că se străduia să fixeze cu rapiditate o impresie fugară. Înainte, portretele erau executate printr-o muncă lungă și răbdătoare, și chiar reflectă acest lucru; se simte că modelul a fost supus la multe ședințe de pozat, în cursul cărora pictorul a executat cu migală detaliu cu detaliu. Hals nu-i lăsa niciodată modelului său timp să obosească sau să devină rigid. Ni se pare că asistăm la un efort sprinten al penelului, făcând să apară, după câteva tușe luminoase sau întunecate, ici un păr încâlcit, colo o mustață zbârlită.

Evident, această impresie pe care ne-o dă Hals de a fi martorii întâmplători ai unui moment deosebit de

impresionant din viața modelului său e obținută printr-o muncă minuțioasă și plină de concentrare. Ceea ce, la început, am fi tentați să atribuim unei improvizații fericite, este, în realitate, rodul unei elaborări delicate. Odată cu Hals, portretul renunță la tradiția simetriei, dar asta nu înseamnă că e dezechilibrat. Ca atâția alți maeștri baroci, Hals știa să creeze impresia de echilibru fără să pară că urmează vreo regulă.

Pictorii olandezi care nu se simțeau atrași de portret nu puteau deloc să conteze pe comenzi regulate. Contrar maeștrilor din Evul Mediu și din Renaștere, ei trebuiau mai întâi să picteze tablourile, și după aceea să găsească un cumpărător pentru ele. Această stare de lucruri ni se pare astăzi atât de normală, încât ne e greu să sesizăm întreaga importanță a acestei schimbări. Într-un sens, era un avantaj pentru artist că se eliberase de autoritatea și de dispoziția schimbătoare a unui patron, dar această libertate era scump plătită. Scăpat de tirania unuia singur ca să cadă sub cea a publicului, artistul trebuia să aleagă: să facă pe vânzătorul ambulant, să meargă la bâlciuri sau în piață, sau să lase această treabă pe seama unor intermediari, unor negustori de tablouri, care își însușeau o parte importantă din beneficiu. În plus, concurența era aspră, în fiecare oraș olandez existând o mulțime de pictori și, pentru cei mediocri, singura șansă să ajungă la o oarecare reputație era să se specializeze într-un gen anume. La fel ca în zilele noastre, clienților le plac clasificările simpliste. Din moment ce un pictor își făcuse un nume pictând scene

de bătaie, astfel de tablouri aveau cele mai mari șanse să i se vândă. Dacă avusese succes cu peisaje sub clar de lună, era preferabil să nu încerce altceva.

Astfel, tendința spre specializare, care apăruse în secolul al XVI-lea în țările din Nord, s-a accentuat din ce în ce mai mult în cursul secolului al XVII-lea. Unii pictori minori s-au limitat să repete la nesfârșit același tip de tablou. Este adevărat că atingeau uneori în specialitatea lor limitată o perfecțiune care stârnește admirația. Deveniseră adevărați specialiști. Cei care pictau pești știau să redea strălucirea argintie a solzilor uzi cu o virtuozitate demnă de invidiat pentru pictorii de subiecte diverse. Pictorii de peisaje marine excelau în zugrăvirea cerului și valurilor, dar se pricepeau atât de bine și la ambarcațiuni, încât tablourile lor sunt adevărate documente istorice pentru marea epocă a expansiunii navale a Olandei și Angliei. Ilustrația 271 ne înfățișează un tablou al unuia dintre cei mai vechi pictori de peisaje marine, Simon de Vlieger (1601-1653).



271. Simon de Vlieger, *Navă de război și diferite ambarcațiuni în bătaia brizei*, cca 1640-1645, ulei pe lemn, 41,2 x 54,8 cm. Londra, National Gallery

Acești artiști știau să exprime atmosfera mării prin mijloace extraordinar de simple și de discrete. Datorită lor, frumusețea cerului a intrat în istoria artelor! Nu urmăreau vreun efect dramatic sau spectaculos. Se mulțumeau să picteze un aspect al naturii așa cum îl vedeau, și au înțeles că o astfel de operă putea fi la fel de atrăgătoare ca și o pictură cu subiect.

Jan van Goyen (1596-1656), născut la Haga, aproape contemporan cu peisagistul Claude Lorrain

(ilustr. 255), face și el parte din acest grup de novatori. Este instructiv să comparăm viziunea poetică plină de seninătate a lui Lorrain cu peisajul simplu și direct al lui Van Goyen (ilustr. 272).



272. Jan van Goyen, *Moară de vânt, aproape de râu*, 1642, ulei pe lemn, 25,2 x 34 cm. Londra, National Gallery

Contrastul e frapant. În locul unor ruine clasice, el înfățișează o moară de vânt familiară; în locul unor spații misterioase, o întindere uniformă de câmpie. Dar Van Goyen avea talentul de a transforma un peisaj banal într-o imagine de o calmă frumusețe. Ne

călăuzește privirea până la ceturile din depărtare, și chiar ne lasă impresia că vedem tot acest peisaj scăldat de lumina serii.

Am mai spus că englezii, fermecați de peisajele lui Lorrain, încercau să transforme peisaje adevărate din țara lor ca să le facă să semene cu cele imaginate de pictor. Un parc, un peisaj care îi ducea cu gândul la o pictură de Claude Lorrain erau considerate de ei „pitorești”, participând parcă la prestigiul picturii. Mai recent, ne-am obișnuit să numim astfel nu doar palate în ruină sau apusuri de soare eroice, ci și lucruri foarte simple, precum o barcă cu pânze sau o moară de vânt. Dacă ne gândim mai bine, cauza o constituie pictorii ca Vlieger sau Van Goyen. Ei ne-au învățat să descoperim „pitorescul” în lucrurile cele mai familiare.

Rembrandt van Rijn (1606-1669) este cel mai mare dintre pictorii olandezi și unul dintre cei mai mari din istoria picturii. Dintr-o generație mai tânără decât Hals și Rubens, el era cu șapte ani mai mic decât Van Dyck și Velázquez. Rembrandt nu ne-a lăsat, ca Leonardo și Dürer, culegeri de note; nu era considerat, ca Michelangelo, un geniu ale cărui vorbe trebuiau să fie transmise posterității; nu era, ca Rubens, diplomat și nici autorul unei corespondențe bogate prin care făcea schimb de idei cu principalii erudiți ai timpului său. Totuși, avem impresia că îl cunoaștem mai intim decât pe toți acești maestri, și asta pentru că ne-a lăsat o serie extraordinară de autoportrete, care încep din tinerețe și din perioada succesului și țin până la anii bătrâneții singuratice –

imagini impresionante care reflectă un faliment tragic și totodată voința nezduncinată a unui mare spirit. Totalitatea acestor portrete formează o autobiografie așa cum nu mai cunoaștem o alta.

Rembrandt, fiul unui morar înstărit, s-a născut în 1606, în orașul universitar Leyda. Și-a început aici studiile, dar le-a întrerupt ca să se dedice picturii. Primele lui lucrări i-au adus laude din partea celor mai fini cunoscători în materie și, la vârsta de douăzeci și cinci de ani, și-a părăsit orașul și s-a mutat la Amsterdam. Lucrând neobosit, și-a făcut aici o carieră rapidă ca pictor de portrete, s-a căsătorit cu o tânără bogată, a cumpărat o casă unde a adunat o colecție de obiecte de artă și de curiozități de tot felul. Soția i-a murit în 1642, lăsându-i o avere considerabilă, dar succesul lui avea să pălească; s-a îndatorat și, paisprezece ani mai târziu, creditorii i-au pus în vânzare casa și colecția. A fost salvat de la ruina completă de a doua soție și de fiul lui. Făceau comerț cu obiecte de artă și Rembrandt a lucrat pentru ei, prin contract. În aceste condiții, Rembrandt a pictat ultimele sale capodopere. Dar prietenii săi credincioși au murit înaintea lui și, când i-a sosit și lui ceasul, în 1669, a lăsat în urmă doar câteva haine vechi și trusa de pictură.



273. Rembrandt, *Autoportret*, cca 1655-1658, ulei pe lemn, 49.2 x 41 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum

Iată-i chipul (ilustr. 273) în ultimii ani ai vieții. Nu era frumos și nu a încercat niciodată să ascundă acest lucru. Se studia în oglindă cu o sinceritate desăvârșită, iar această sinceritate e pentru noi infinit mai prețioasă decât oricare frumusețe fizică. Este imaginea autentică a unui om. Nici urmă de afectare, de vanitate, ci doar privirea pătrunzătoare a unui pictor care își cercetează propriile trăsături, mereu dornic să învețe tot mai mult din secretele chipului omenesc. Fără această înțelegere intimă, Rembrandt nu ar fi putut să creeze portrete atât de admirabile precum cel al lui Jan Six, prieten și mecena, viitorul primar al orașului Amsterdam (ilustr. 274).



274. Rembrandt, *Portretul lui Jan Six*, 1654, ulei pe pânză, 112 x 102 cm. Amsterdam, Colecția Six

Ar fi aproape nedrept să-l comparăm cu un portret de

Frans Hals. În timp ce Hals realizează un instantaneu plin de adevăr, Rembrandt pare că ne dezvăluie întotdeauna persoana însăși. Ca și Hals, își folosește talentul, abilitatea în sugerarea strălucirii galoanelor aurite sau a tentelor de lumină pe guler. Rembrandt revendică pentru artist dreptul de a declara o pictură terminată atunci când, după cum spune el, „și-a atins scopul”; astfel, a lăsat mâna înmănușată în stare de schiță. Dar toate acestea accentuează și mai mult impresia de viață pe care o emană personajul. Ți se pare că îl cunoști pe acel om. Unele portrete ale altor maestri sunt remarcabile prin felul în care rezumă un rol și o funcție. Dar chiar și cele mai reușite dintre ele ne fac să ne gândim la niște roluri de personaje de roman sau de teatru. Sunt veridice și impresionante, dar simțim că dezvăluie doar un aspect dintr-o ființă complexă. Gioconda probabil că nu zâmbea întruna! Dar în fața portretelor lui Rembrandt ne aflăm în prezența unor ființe omenești adevărate, le percepem căldura, nevoia de simpatie, dar și singurătatea și suferințele. Acele priviri pătrunzătoare și serioase, pe care le cunoaștem atât de bine din autoportretele lui Rembrandt, probabil că erau în stare să scruteze direct sufletul omului.

Evident, o asemenea exprimare are ceva vag și sentimental, dar cum să numim altfel această cunoaștere a ceea ce grecii numeau „frământările sufletului”? Ni se pare că a explorat natura secretă a oamenilor și că știa cu certitudine reacțiile fiecăruia în anumite împrejurări. Acest lucru face scenele biblice ale lui Rembrandt atât de diferite de toate

celelalte pictate înaintea lui. Protestant convins, cunoștea cu siguranță Sfânta Scriptură. Episoadele pe care le-a reprezentat erau pentru el ceva viu și s-a străduit să le reconstituie așa cum au putut să se petreacă în realitate. Un desen al lui Rembrandt (ilustr. 275) ilustrează parabola datornicului neîndurător (*Matei XVIII, 21-35*).



275. Rembrandt, *Parabola datornicului neîndurător*, cca 1655, cerneală maronie pe hârtie, 17,3 x 21,8 cm. Paris, Muzeul Luvru

Scena e clară. În ziua scadenței, stăpânul cere ce i se datorează; intendentul consultă un registru mare, și atitudinea servitorului care se scotocește în buzunar,

cu capul plecat, spune cu claritate că nu poate plăti. Câteva trăsături de penel i-au fost de ajuns lui Rembrandt ca să marcheze relațiile dintre personaje: intendentul ocupat, stăpânul trufaș, servitorul recunoscându-și vina.

Folosind mijloace foarte simple, Rembrandt a știut să exprime sensul profund al subiectului. Personajele lui nu gesticulează niciodată. Pictura reprodusă în ilustrația 276 prezintă un episod biblic foarte rar abordat, împăcarea lui David cu fiul lui, Absalon.



276. Rembrandt, *Împăcarea lui David cu Absalon*, 1642, ulei pe lemn,

73 x 61,5 cm. Sankt Petersburg, Muzeul Ermitaj

Când, citind *Vechiul Testament*, a încercat să-și imagineze acei regi și patriarhi, Rembrandt s-a gândit la oamenii din Orient pe care îi putuse întâlni în portul Amsterdam. Astfel, veșmintele lui David seamănă cu cele ale unui hindus sau ale unui turc, cu turban, iar Absalon poartă o sabie curbată ca un iatagan. Ochiul de pictor al lui Rembrandt era atras de splendoarea acestor costume, care îi permiteau efecte de lumină pe stofele prețioase, putând să facă aurul și giuvaierurile să strălucească. Rembrandt era, asemenea lui Rafael și Velázquez, un maestru în arta de a reda strălucirea materialelor prețioase. Totuși, rareori folosea culori tari. La prima vedere, cea mai mare parte a tablourilor sale frapează printr-o tonalitate destul de întunecată, unde domină nuanțele de maroniu. Dar aceste tonuri estompate accentuau și mai mult contrastul cu cele câteva tușe în nuanțe deschise și strălucitoare. De aceea, unele tablouri ale lui Rembrandt prezintă un efect extraordinar de scânteiere.

Dar maestrul nu a folosit niciodată gratuit această magie a penumbrei. Accentua în acest fel efectul dramatic al scenei. Ce poate fi mai emoționant decât gestul tânărului prinț, în straie bogate, care își ascunde fața la pieptul tatălui său? Ce poate fi mai nobil decât expresia plină de durere, dar calmă a regelui care acceptă supunerea fiului său? Sentimentele lui Absalon ne sunt la fel de clare ca și cum i-am vedea chipul.

Geniul lui Rembrandt, ca și cel al lui Dürer, s-a exprimat cu aceeași forță în pictură și gravură. Artistul a practicat o tehnică numită acvaforte, care permite să se lucreze mai liber și mai rapid. Principiul e simplu. În locul inciziilor migăloase pe placa de cupru, artistul o acoperea cu un strat uniform de ceară și executa desenul pe această suprafață, cu un ac special. Acolo unde pătrunde vârful, ceara e înlăturată și se vede metalul. După care, placa este cufundată într-un acid care atacă arama în locurile unde a rămas descoperită. Desenul se înscrie astfel în scobiturile plăcii și se poate apoi imprima ca în cazul unei gravuri. Tehnica acvaforte se deosebește de gravură doar prin caracterul liniei. Se observă cu ușurință contrastul între munca lentă și anevoioasă a dălțiței de gravat și ușurința cu care se mișcă acul.



277. Rembrandt, *Hristos predicând*, cca 1652, acvaforte, 15,5 x 20,7 cm

Ilustrația 277 reproduce una dintre aceste acvaforte. Este vorba tot despre o scenă biblică. Hristos predică unor oameni sărmani care s-au adunat să-l asculte. Și de data aceasta, Rembrandt și-a găsit modelele în orașul lui. A trăit mult timp în cartierul evreiesc din Amsterdam și a studiat locuitorii săi pentru a-i înfățișa în subiectele lui biblice. Îi vedem înghesuiți, unii ascultând cu fervoare, alții meditând la vorbele lui Hristos; alții, ca bărbatul gras din planul îndepărtat, par că dezaprobă atacurile lui Isus contra fariseilor. Când ești obișnuit

cu frumusețea simetrică a personajelor din picturile italiene, uneori ești șocat, la prima vedere, de aparentul dispreț al lui Rembrandt față de frumusețe și de tendința lui de a reprezenta urâtenia fără ca măcar s-o atenueze. Asta spune multe. Ca mulți artiști din timpul lui, Rembrandt asimilase noutățile introduse în pictură de Caravaggio. Îi cunoscuse arta prin intermediul pictorilor olandezi influențați de el. Ca și Caravaggio, Rembrandt considera adevărul și sinceritatea mai presus de armonie și de frumusețe. Hristos a predicat sărmanilor, înfometaților, iar sărăcia, foamea, suferința nu au nimic frumos. Desigur, ar trebui să ne punem de acord asupra sensului cuvântului „frumos”. Un copil va considera fața zbârcită a bunicii sale mai frumoasă decât trăsăturile regulate ale unei femei drăguțe. Și nu ni se pare normal? Tot așa putem spune că bătrânul așezat în dreapta, absorbit de cuvintele lui Hristos, și care ascultă cu mâna la gură, uitând complet de tot ce-i în jurul lui, este una dintre cele mai frumoase figuri care au fost desenate vreodată. Dar, în fond, cuvintele pe care le folosim pentru a ne exprima admirația contează prea puțin.

Naturalitatea lui Rembrandt, nerespectarea convențiilor ar putea să ne facă să subestimăm profundul simț artistic și măiestria cu care își dispunea personajele. Nu ne putem imagina nimic mai perfect echilibrat decât această mulțime din jurul lui Hristos. La drept vorbind, Rembrandt nu ignora tradiția artei italiene și, într-o anumită măsură, ea îi transmisese priceperea de a aranja acea mulțime,

parcă la întâmplare, dar, în realitate, în grupuri perfect armonioase. Ar fi cu totul greșit să vedem în acest mare maestru un rebel singuratic, neînțeleș de contemporanii săi. Desigur, succesul lui ca pictor de portrete a scăzut pe măsură ce arta sa a devenit mai profundă, lipsită de orice concesie. Indiferent de motivele care au dus la starea sa de sărăcie, nu e mai puțin adevărat că reputația lui de artist era foarte mare. Tragicul unei astfel de aventuri, ieri ca și astăzi, constă în faptul că gloria nu e de ajuns ca să aducă și prosperitatea materială celor pe care îi favorizează.

Personalitatea lui Rembrandt domină întreaga artă olandeză din secolul al XVII-lea și niciun pictor al timpului său nu se poate compara cu el. Și totuși Olanda avea atunci o mulțime de artiști demni să fie studiați și admirați. Mulți lucrau în spiritul tradiției artei septentrionale, fiind înclinați spre scene din viața populară, executate frumos și fără pretenții. Știm că această tradiție datează de la miniaturile medievale (ilustr. 140 și 177) și că a fost ilustrată în secolul al XVI-lea prin scenele cu țăranii ale lui Bruegel (ilustr. 246). În secolul al XVII-lea, acest filon a atins apogeul în opera lui Jan Steen (1626-1679), ginerele lui Van Goyen.

Ca mulți artiști din timpul lui, Steen nu putea să trăiască doar din pictură. De aceea, ținea un han. Am putea presupune, de dragul pitorescului, că îi plăcea această meserie, care îi oferea ocazia să observe mușteriii adunați la han și să-și sporească colecția de tipuri comice. Ilustrația 278 ne prezintă un botez.



278. Jan Steen, *Ceremonia botezului*, 1664, ulei pe pânză, 88,9 x 108 cm. Londra, Wallace Collection

Ne aflăm într-o încăpere confortabilă; părinții și prietenii stau în jurul tatălui, care ține copilul în brațe, în timp ce mama asistă la scenă din pat. E o adevărată plăcere să observi cu luare-aminte toate acele personaje atât de diverse și comportamentul lor, dar farmecul detaliilor nu trebuie să ne facă să uităm abilitatea artistului de a realiza, din toată această combinație, un tot armonios. Figura din prim-

plan, văzută din spate, e o realizare remarcabilă; trebuie să observăm cu câtă iscusință a știut pictorul să îmbine câteva tonuri vii într-un mod cât se poate de fericit.

Deseori, asociem ideea pe care ne-o facem despre pictura olandeză din secolul al XVII-lea cu aceste scene vesele, tablourile lui Steen fiind cele mai bune exemple. Totuși, în aceeași perioadă, exista în Olanda un întreg grup de artiști care lucrau într-un spirit mult mai apropiat de cel al lui Rembrandt. Unul dintre cei mai proeminenți dintre ei, Jacob van Ruysdael (1628?-1682), era și el „specializat”, dar în peisaje. Ruysdael avea aproape aceeași vârstă ca Jan Steen, făcând parte, așadar, din a doua generație de mari maestri olandezi. În timpul formării sale artistice, operele lui Van Goyen și chiar ale lui Rembrandt erau deja foarte răspândite, și acești doi maestri îi vor determina gustul și alegerea subiectelor. Și-a petrecut prima parte a vieții în frumosul oraș Haarlem, pe care numai dunele împădurite îl despărteau de mare. Îi plăcea să studieze efectele luminii și ale umbrei pe copacii noduroși bătuți de briza mării și a pictat în principal peisaje cu păduri (ilustr. 279).



279. Jacob van Ruysdael, *Iaz înconjurat de copaci*, cca 1665-1670, ulei pe pânză, 107,5 x 143 cm. Londra, National Gallery

A fost pictorul magistral al norilor negri și amenințători, al efectelor de lumină crepusculară, al castelelor în ruină și izvoarelor repezi. Se poate spune că a descoperit poezia peisajului nordic la fel cum Claude Lorrain a descoperit-o pe cea a peisajului italian. Mai mult decât oricare altul înaintea lui, Ruysdael a știut să-și exprime propriile sentimente, propriile reacții cu ajutorul naturii pe care o picta.

Intitulând acest capitol „Oglinda naturii”, nu am vrut să spun doar că arta olandeză a știut să

reproducă natura cu fidelitatea unei oglinzi. O bucată de sticlă netedă și rece nu ar putea să fie emblema nici a artei, nici a naturii. Natura, reflectată în artă, înfățișează întotdeauna, înainte de orice, spiritul artistului, preferințele, bucuriile sale, pe scurt, personalitatea lui. În aceasta constă importanța unui gen deosebit de drag pictorilor olandezi: natura moartă. De cele mai multe ori, vedem în aceste naturi moarte cupe pline cu vin, fructe apetisante, câteva bucate așezate delicat pe talgere de porțelan prețios. Astfel de tablouri puteau fi așezate foarte bine în sufragerii și probabil că nu erau greu de vândut. Dar, în realitate, este vorba de cu totul altceva decât de imortalizarea elegantă a plăcerilor culinare. Aceste naturi moarte le ofereau artiștilor întreaga libertate de a le dispune după cum doreau. De aceea, natura moartă a devenit curând un domeniu de experimentare extraordinar pentru căutările fiecăruia.

Astfel, lui Willem Kalf (1619-1693) îi plăcea să înfățișeze contrastele și reflexele luminii pe un pahar colorat. Realiza armonii și contraste de culoare, reproducând textura lucrurilor. Căuta permanent îmbinări noi între covoarele persane, obiectele de porțelan lucios și fructele viu-colorate (ilustr. 280).



280. Willem Kalf, *Natură moartă*, ulei pe pânză, 86,4 x 102,2 cm.
Londra, National Gallery

Fără să-și dea seama, acești „specialiști” au început să stârnească bănuiala că subiectul unui tablou este mult mai puțin important decât s-ar fi putut crede. Așa cum un text frumos poate să fie compus din cuvinte triviale, tot așa o pictură perfectă poate să fie alcătuită din obiecte obișnuite, de folosință cotidiană.

Această ultimă remarcă poate să surprindă, după

tot ce am spus despre rolul subiectului în opera lui Rembrandt. Dar, în fond, nu există aici nicio contradicție. Un compozitor care compune muzica pentru un poem frumos dorește să înțelegem acest poem ca să putem aprecia comentariul lui muzical. Tot așa, un pictor care ilustrează o scenă biblică dorește s-o înțelegem ca să putem judeca interpretarea pe care ne-o propune. Dar, așa cum există muzică frumoasă fără cuvinte, tot așa există pictură mare care să nu aibă un subiect important. Descoperind frumusețea lumii vizibile (ilustr. 4), pictorii din secolul al XVII-lea prezentau acest adevăr, iar pictorii olandezi, specializați fiecare în genul lui, repetând permanent aceeași temă, au ajuns să demonstreze în cele din urmă că subiectul avea într-adevăr o importanță secundară.

Cel mai mare dintre acești pictori face parte din generația de după cea a lui Rembrandt. Este vorba de Jan Vermeer din Delft (1632-1675). Probabil că lucra încet și cu meticulozitate, deoarece opera lui cuprinde un număr mic de tablouri. Doar câteva au un subiect. Cele mai multe înfățișează unul-două personaje într-un interior modest. Uneori, un singur personaj se ocupă cu o treabă obișnuită: scrie o scrisoare, lucrează la o dantelă, toarnă laptele într-un vas (ilustr. 281).



281. Jan Vermeer, *Lăptăreasa (Bucătăreasa)*, cca 1660, ulei pe pânză, 45,5 x 41 cm. Amsterdam, Rijksmuseum

Odată cu Vermeer, pictura de gen renunță la orice

tendință anecdotică. Se poate spune că aceste tablouri sunt naturi moarte cu personaje. Este destul de dificil să explici de ce aceste imagini atât de simple și de modeste se numără printre cele mai mari capodopere picturale. Adevărul e că, în fața acestor tablouri, ai senzația a ceva miraculos. Una dintre cele mai uimitoare caracteristici ale lor poate fi zugrăvită în linii mari, deși nu putem pretinde a o explica. Vermeer a ajuns la cea mai mare precizie în redarea texturii obiectelor, a culorii și formeii, fără ca tabloul lui să arate dur sau chinuit. Evitând orice contrast brutal, Vermeer avea talentul de a rotunji contururile, fără să știrbească în vreun fel fermitatea, soliditatea obiectului.

Tocmai această extraordinară combinație de tonuri delicate și o mare precizie conferă o rezonanță unică celor mai bune lucrări ale sale. Ele ne fac să vedem cu alți ochi frumusețea calmă a unei scene obișnuite; sugerează cu putere impresia pe care a avut-o pictorul în fața unei lumini blânde înviorând strălucirea unei stoffe.



Pictorul sărac tremurând de frig în mansarda lui, cca 1640, desen de Pieter Bloot, cărbune pe hârtie velină, 17,7 x 15,5 cm. Londra, British Museum

21. PUTERE ȘI GLORIE (I)

Italia în a doua jumătate a secolului al XVII-lea și în secolul al XVIII-lea

Am văzut începuturile arhitecturii baroce cu monumente precum biserica iezuiților, construită de Giacomo della Porta la sfârșitul secolului al XVI-lea (ilustr. 250). Acest arhitect se depărta de principiile, de „regulile” arhitecturii clasice, urmărind efecte care ținteau diversitatea și surprinderea. Din momentul în care o artă a pornit pe un astfel de drum, nu-l va mai putea părăsi. Dacă o asemenea concepție complicată și uimitoare ajunge să fie considerată esențială, fiecare nou artist trebuie, dacă vrea să facă o anumită impresie, să supraliciteze în direcția complexității decorului și a originalității ideii. În cursul primei jumătăți a secolului al XVII-lea, această dorință de a inventa constant s-a manifestat permanent în Italia și, spre mijlocul secolului, s-a format definitiv ceea ce numim astăzi stilul baroc.



282. Francesco Borromini și Carlo Rainaldi, Biserica Santa Agnese din Roma, 1653. Biserică de la apogeul barocului roman

Biserica Santa Agnese de la Roma (ilustr. 282), opera celebrului arhitect Francesco Borromini (1599-1667) și a ajutoarelor sale, constituie un exemplu perfect al acestui stil. Este clar că Borromini continua să folosească elemente arhitecturale din Renaștere. La fel ca Della Porta, a încadrat și el intrarea principală cu un portic de templu; în părțile laterale, ca și celălalt, a folosit pilaștri dubli, pentru efectul de

somptuozitate. Dar, în comparație cu fațada lui Borromini, cea a lui Della Porta pare sobră, am putea spune chiar severă. Borromini nu s-a mai mulțumit să împodobească un zid cu stiluri luate din arhitectura clasică. Trebuia să combine tot felul de elemente diverse: cupola mare, fațada propriu-zisă și turnurile laterale. Fațada se arcuiește în interior cu suplețea unei machete de argilă. Arhitectul a folosit o mulțime de detalii neașteptate. Primul etaj al turnurilor are un plan pătrat, al doilea, circular, iar trecerea dintre ele se face printr-un antablament frânt în mod ciudat, care i-ar fi îngrozit pe clasicii tradiționaliști, dar care, până la urmă, își îndeplinește admirabil rolul. Ancadramentul porților laterale este și mai extraordinar. Felul în care un fel de fronton circumscrie acolo o fereastră ovală este fără precedent. Curbele și volutele stilului baroc au ajuns să impună planul de ansamblu și decorația. Edificiilor de acest gen li s-a reproșat că sunt prea încărcate și înclinate spre teatral. Probabil că arhitectul n-ar fi înțeles un astfel de reproș. Dorea o biserică veselă și falnică. Dacă scopul teatrului este să ne bucure cu strălucirea unei lumi feerice de lumină și fast, de ce arhitectul care construiește o biserică nu ar încerca să ne sugereze Cerul prin și mai mult fast?

Când intri într-o astfel de biserică, știi în mod evident că marmura prețioasă, aurul și stucul au fost folosite din abundență în mod intenționat, pentru a propune o viziune de slavă cerească în stare să acționeze mai puternic asupra simțurilor noastre decât catedralele medievale. Vedem în ilustrația 283

interiorul aceleiași biserici.



283. Interiorul bisericii Santa Agnese

Pentru mulți dintre noi, atâta somptuozitate poate că pare prea lumească, dar Biserica Catolică, la acea vreme, era de cu totul altă părere. Cu cât reformații criticau mai mult fastul din biserici, cu atât mai mult Roma dorea să-și asigure prestigiul artei. În acest fel, Reforma, condamnând cultul imaginilor, a influențat evoluția artelor, jucând indirect și un rol în dezvoltarea stilului baroc. Lumea catolică a înțeles

atunci că arta putea să folosească religiei și mai mult, depășind sarcinile care îi fuseseră impuse în Evul Mediu timpuriu. Nu trebuia să se limiteze la ilustrarea doctrinei pentru cei care nu știau să citească; ea putea să contribuie la convingerea, la reținerea sau readucerea în sânul Bisericii a celor care poate că citiseră prea mult. Arhitecți, sculptori și pictori au fost invitați să construiască biserici făcând uz de splendori și feerie, în stare să-i emoționeze puternic pe credincioși. La interioarele în acest stil, detaliul contează mai puțin decât efectul de ansamblu. Nu le putem înțelege sau judeca corect decât dacă le considerăm drept cadrul impozantului rit catolic; trebuie să le vedem la ceasul săvârșirii acestui ritual, când altarul strălucește în lumina lumânărilor, când parfumul de tămâie umple nava, iar acordurile de orgă și corul ne transportă în altă lume.

Această artă teatrală a atins apogeul cu opera lui Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Bernini face parte din aceeași generație cu Borromini. Avea cu un an mai mult decât Van Dyck și Velázquez, opt ani mai mult ca Rembrandt. Asemenea acestor maestri, Bernini era un mare portretist. Bustul unei tinere femei pe care îl reproducem aici (ilustr. 284), atât de spontan, de natural, ne arată marele lui talent în cea mai bună lumină.



284. Bernini, *Costanza Buonarelli*, cca 1635, marmură, h. 72 cm.
Florența, Museo Nazionale del Bargello

Ultima dată când l-am văzut, luminat de o rază de soare în sala Muzeului Bargello, arăta miraculos de viu. Bernini a știut să surprindă o expresie fugară care, simțim asta, probabil că era familiară modelului. Bernini nu avea egal în redarea expresiei feței. El a pus acest talent deosebit în slujba sentimentului

religios, după cum a făcut și Rembrandt cu abilitatea zugrăvirii gestului.



285. Bernini, *Extazul Sfintei Tereza*, 1645-1652, marmură, h. 350 cm.
Roma, biserica Santa Maria della Vittoria, capela Cornaro

Vedem în ilustrația 285 un altar dedicat Sfintei Tereza, făcut de Bernini într-o capelă a unei mici biserici din Roma. Sfânta Tereza din Avila, călugăriță spaniolă care a trăit în secolul al XVI-lea, și-a descris într-o lucrare celebră viziunile mistice. Ea vorbește despre clipa extazului ceresc, când un înger al Domnului i-a străpuns inima cu o săgeată fierbinte de aur, provocându-i durere și, totodată, o fericire inefabilă. Cu o îndrăzneală extraordinară, Bernini a vrut să reprezinte chiar acest moment. Sfânta e dusă spre ceruri, întinsă pe un nor, și urcă spre valurile de lumină materializate de raze de aur. Un înger plin de blândețe o însoțește pe sfânta care cade în extaz. Grupul e conceput în așa fel încât pare că plutește în nișa somptuoasă a altarului și e învăluit într-o lumină misterioasă. Desigur, putem considera această aranjare prea teatrală și emoția indiscretă. E totuși vorba de gust și de formație intelectuală, și orice discuție ar fi zadarnică. Dar, dacă admitem că o lucrare de artă religioasă poate în mod legitim, așa cum doreau artiștii baroci, să încerce să stârnească un sentiment de fervoare și de exaltare mistică, trebuie să recunoaștem că Bernini a rezolvat problema într-un mod magistral. A renunțat intenționat la orice rezervă și a ridicat emoția la un grad de intensitate ce nu mai fusese imaginat până atunci (ilustr. 286).



286. Bernini, *Extazul Sfintei Tereza*, detaliu

Dacă o comparăm pe sfânta în extaz cu oricare altă operă anterioară, înțelegem că artistul a atins o intensitate unică a expresiei feței. E de ajuns să privim capul lui Laocoon (ilustr. 69) sau al *Sclavului* lui Michelangelo (ilustr. 201) ca să vedem deosebirea. Felul în care e așezat veșmântul este și el cu totul nou. În loc să-l lase să cadă în falduri maiestuoase, în maniera clasică, Bernini îl face să se răsucească și să se învâртеască, accentuând astfel mișcarea și efectul dramatic.

Este adevărat că sculpturi precum *Sfânta Tereza* a

lui Bernini impresionează cel mai mult în decorul pentru care au fost concepute, lucru și mai evident când e vorba de pictura decorativă din bisericile baroce.



287. Giovanni Battista Gaulli, *Adorația numelui sfânt al lui Isus*, 1670-1683, frescă. Roma, tavanul capelei bisericii Il Gesù

Iată, într-o fotografie de ansamblu (ilustr. 287), plafonul pictat al bisericii Il Gesù de la Roma, opera unui urmaș al lui Bernini, Giovanni Battista Gaulli (1639-1709). Artistul vrea să ne creeze iluzia că bolta bisericii se deschide, arătându-ne slava cerească. Correggio avusese și el această idee (ilustr. 217), dar Gaulli este mult mai teatral. Tema compoziției sale este adorația sfântului nume al lui Isus, scris cu litere de lumină chiar în centrul bisericii sale. Cercuri nesfârșite de heruvimi, de îngeri și de sfinți contemplă în extaz această lumină divină, în timp ce legiuni de demoni și de îngeri căzuți, gesticulând cu disperare, sunt alungați din spațiile cerești. Scena, supraîncărcată, pare că iese din cadru în realitate. Nori purtând îngeri sau păcătoși coboară spre pilaștrii bisericii. Prin această impresie de spargere a cadrului, artistul vrea să surprindă, să amețească spectatorul, care nu mai face clar deosebirea între realitate și iluzie. O pictură de acest gen își pierde întreaga semnificație în afara locului pentru care a fost concepută. Poate că nu întâmplător, după apogeul stilului baroc, perioadă în care artiștii lucrau în echipă pentru un efect de ansamblu, pictura și sculptura, ca arte independente, au cunoscut un declin accentuat, mai ales în Italia.

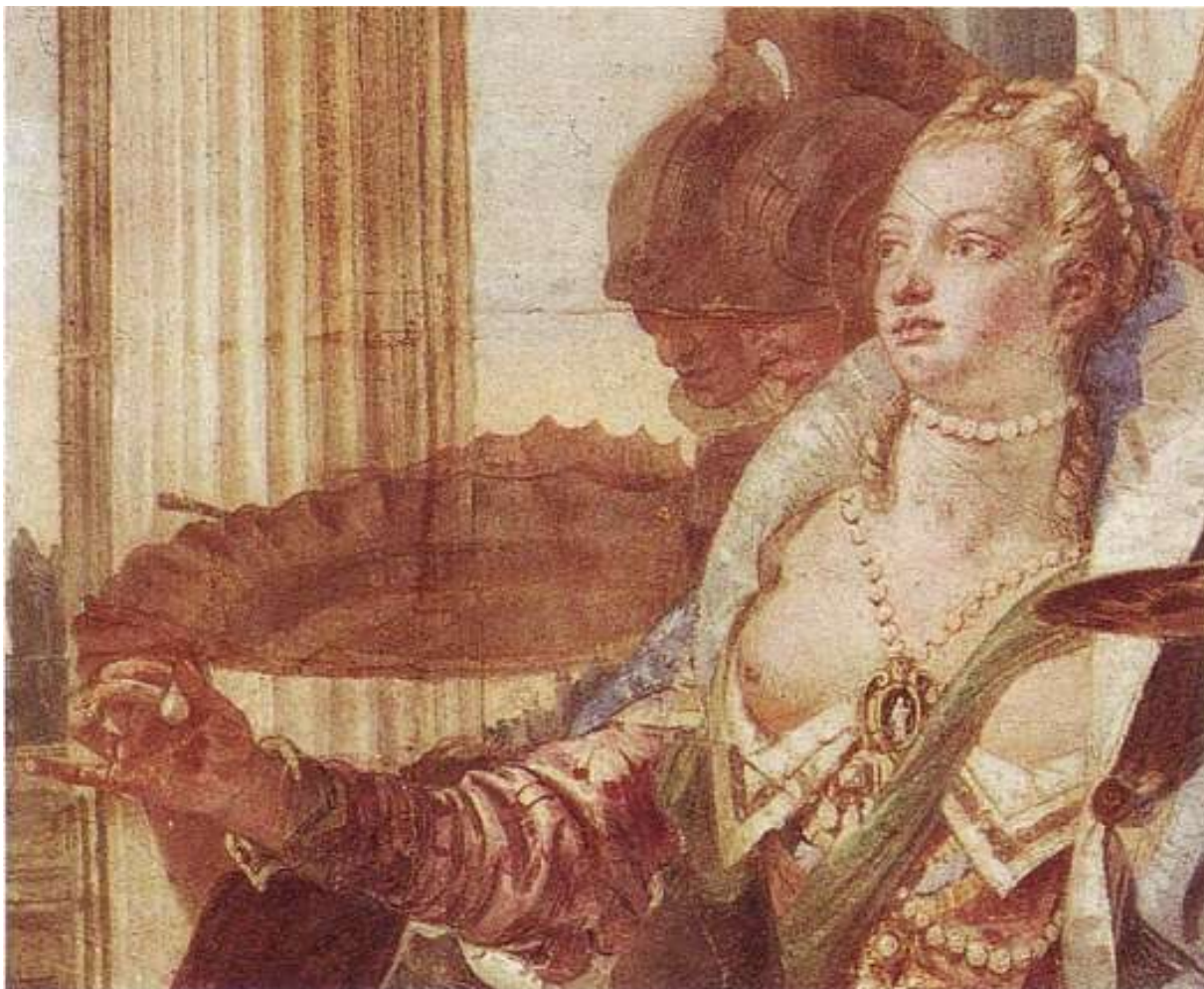
În cursul secolului al XVIII-lea, artiștii italieni s-au distins mai ales prin decoruri interioare grandioase. Aceste realizări în arta decorativă au făcut să li se

răspândească în întreaga Europă renumele de artiști fără pereche în stucaturi și fresce, în stare să transfigureze orice sală de castel sau mănăstire. Cel mai celebru dintre ei a fost venețianul Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), care nu a lucrat doar în Italia, ci și în Germania și Spania. Ilustrația 288 ne înfățișează o parte dintr-o decorație executată de el cam în 1750 pentru un palat venețian.



288. Giovanni Battista Tiepolo, *Banchetul Cleopatrei*, cca 1750, frescă. Veneția, Palazzo Labia

Subiectul se potrivește de minune unei bogății de culori vii și de costume somptuoase. E vorba de banchetul Cleopatrei. Asistăm la petrecerea dată de Marc Antoniu, dornic s-o uimească pe regină prin fastul acesteia. Istoria spune că, deși la masă au fost servite bucatele cele mai rafinate, regina n-a fost impresionată. Cleopatra ar fi spus că era în stare să inventeze ceva mai scump decât tot ce i se oferise. Regina a luat una dintre perlele rare ce îi împodobeau cerceii, a dizolvat-o în oțet, pe care l-a băut apoi pe nerăsuflăte. Fresca lui Tiepolo ne-o înfățișează pe Cleopatra arătându-i perla lui Marc Antoniu, în timp ce un servitor negru îi aduce un pahar.



289. Giovanni Battista Tiepolo, *Banchetul Cleopatrei*, detaliu

O astfel de pictură face plăcere ochiului, dar trebuie să recunoaștem că aceste „focuri de artificii” sunt opere mult mai puțin valoroase decât creațiile sobre din secolele precedente. Aici se situează sfârșitul marii epoci a artei italiene.

Arta italiană s-a dovedit doar într-un singur gen cu adevărat novatoare în cursul secolului al XVIII-lea. Este vorba, fapt destul de caracteristic, despre picturi și gravuri înfățișând peisaje. Călătorii, veniți în număr mare din toate colțurile lumii ca să admire frumusețile Italiei, doreau deseori să ia cu ei o

amintire din acest sejur. La Veneția, care, mai mult decât oricare alt oraș italian, oferea pictorilor teme incomparabile, s-a dezvoltat o adevărată școală în stare să răspundă acestei cereri. Iată (ilustr. 290) o imagine a Veneției, operă a pictorului Francesco Guardi (1712-1793).



290. Francesco Guardi, *San Giorgio Maggiore din Veneția*, cca 1775-1780, ulei pe pânză, 70,5 x 93,5 cm. Londra, Wallace Collection

La fel ca frescele lui Tiepolo, picturile lui Guardi arată că pictorii venețieni nu pierduseră nimic din simțul spectacolului și nici din măiestria de a folosi lumina și culoarea. E interesant să comparăm laguna venețiană

a lui Guardi cu tablourile simple și exacte în care Simon de Vlieger înfățișa marea (ilustr. 271). Se vede imediat că spiritul baroc, alături de gustul pictorului pentru mișcare și efecte de bravură, se poate manifesta până și într-o simplă „vedere” din Veneția. Guardi a mers mai departe decât pictorii din secolul al XVII-lea. El a înțeles că impresia generală a unei vederi de ansamblu este esențială și că spectatorul e încântat să-l vadă folosindu-și imaginația în realizarea detaliilor. Dacă privim cu atenție gondolierii pictați de el, ne dăm seama, spre încântarea noastră, că ne sunt sugerați doar de câteva tușe dibace de culoare; dacă ne dăm un pas, doi înapoi, iluzia e perfectă. Prin aceste ultime realizări, rod târziu al artei italiene, tradiția barocă se va perpetua, ca să reapară, în mod strălucit și sub alte forme, în timpuri mai apropiate de noi.



Adunarea anticarilor și amatorilor de artă la Roma, 1725, desen de P.L. Ghezzi, peniță și cerneală neagră pe hârtie crem, 27 x 39,5 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina

22. PUTERE ȘI GLORIE (II)

Franța, Germania și Austria la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea

Nu doar Biserica Catolică se folosea de prestigiul artei ca să-și manifeste propria putere. Prinții suverani din Europa secolului al XVII-lea erau și ei dornici să-și etaleze puterea ca să-și întărească dominația asupra propriilor popoare. În gloria lor, voiau să pară creaturi superioare, situate prin dreptul divin cu mult deasupra oamenilor de rând. Toate acestea sunt valabile mai ales pentru cel mai puternic monarh din această perioadă, regele Ludovic al XIV-lea al Franței. Măreția și pompa regală erau pentru el esența puterii. Nu întâmplător l-a chemat la Paris pe Bernini pentru a-i cere să lucreze la marele său palat, dar nu s-a înțeles cu maestrul italian, care a executat pentru el doar câteva sculpturi de mică importanță. Mărețul edificiu, adevărat simbol al puterii imense pe care o avea Ludovic al XIV-lea, este palatul de la Versailles, construit, în principal, între 1660 și 1680. Nicio fotografie nu poate reda în mod corect proporțiile grandioase ale acestei realizări.



291. Louis Le Vau și Jules Hardouin-Mansart, Palatul de la Versailles, 1655-1682. Palat baroc

O vedere de ansamblu, precum cea reprodusă în ilustrația 291, ne permite totuși să ne facem o idee aproximativă despre dimensiunile și planul său general. Fațada dinspre parc are nu mai puțin de o sută douăzeci și trei de ferestre la fiecare etaj. Parcul însuși, cu aleile de copaci aliniați la aceeași înălțime, urne și statui (ilustr. 292), se întinde pe sute de hectare.



292. Grădinile de la Versailles. Grupul sculptat din dreapta este o copie a grupului *Laocöon și fiii lui* (ilustr. 69)

Versailles aparține artei baroce mai mult prin proporțiile enorme decât prin stil. Louis Le Vau și Jules Hardouin-Mansart s-au străduit să articuleze masa enormă a edificiului într-un corp central flancat de două aripi, fiecare dintre aceste elemente fiind net detașate și manifestând noblețe și grandoare. Cei doi arhitecți au marcat centrul etajului principal printr-o serie de coloane ionice susținând un antablament cu

statui; stilul fațadei este subliniat de repetarea aceleiași teme decorative. Dacă s-ar fi limitat strict la formele Renașterii, nu ar fi reușit să rupă monotonia unor fațade atât de lungi, dar au reușit să creeze varietate folosind statui, urne și trofee. Discreția însăși a acestui edificiu ne face să înțelegem pe deplin sensul artei baroce și ce anume urmărea; dacă cei care au proiectat palatul de la Versailles ar fi fost puțin mai îndrăzneți în folosirea elementelor neclasice, mai ales în ceea ce privește planul, structurarea generală a edificiului enorm, aspectul ar fi fost cu totul altul și, cel puțin din punct de vedere al barocului, mai spectaculos.

Lecția a fost exploatată din plin de arhitecții din generația următoare. Bisericele baroce din Roma, castelele franceze au stârnit o emulație fără pereche. Toți micii prinți din Germania de Sud ardeau de dorința de a avea propriul Versailles. Toate mănăstirile austriece sau spaniole au voit să rivalizeze cu concepțiile grandioase ale lui Bernini. Perioada din preajma anului 1700 corespunde uneia dintre cele mai mari epoci ale arhitecturii și nu doar ale arhitecturii. Palatele și bisericile nu erau concepute doar ca simple edificii; toate artele trebuiau să contribuie la crearea iluziei unui univers feeric și fantastic. Orașe întregi au fost folosite ca decoruri de teatru; mari spații rurale au fost transformate în grădini și pe râuri mici s-au amenajat cascade. Arhitecții au primit mână liberă și au putut da curs fanteziei în proiectele prin care își materializau, în piatră și stuc, viziunile cele mai

extravagante. Lipsa banilor împiedica deseori realizarea acestor proiecte, dar tot ce s-a construit a fost de ajuns ca să transforme radical multe orașe și multe peisaje din Europa catolică. În Austria, în Boemia și în Germania de Sud, barocul italian și cel clasic francez s-au îmbinat ca să ducă la un stil original, îndrăzneț și cât se poate de coerent. Ilustrația 293 ne înfățișează palatul construit la Viena de arhitectul austriac Lucas von Hildebrandt (1668-1745), pentru prințul Eugeniu de Savoia.



293. Lucas von Hildebrandt, Palatul Belvedere din Viena, 1720-1724

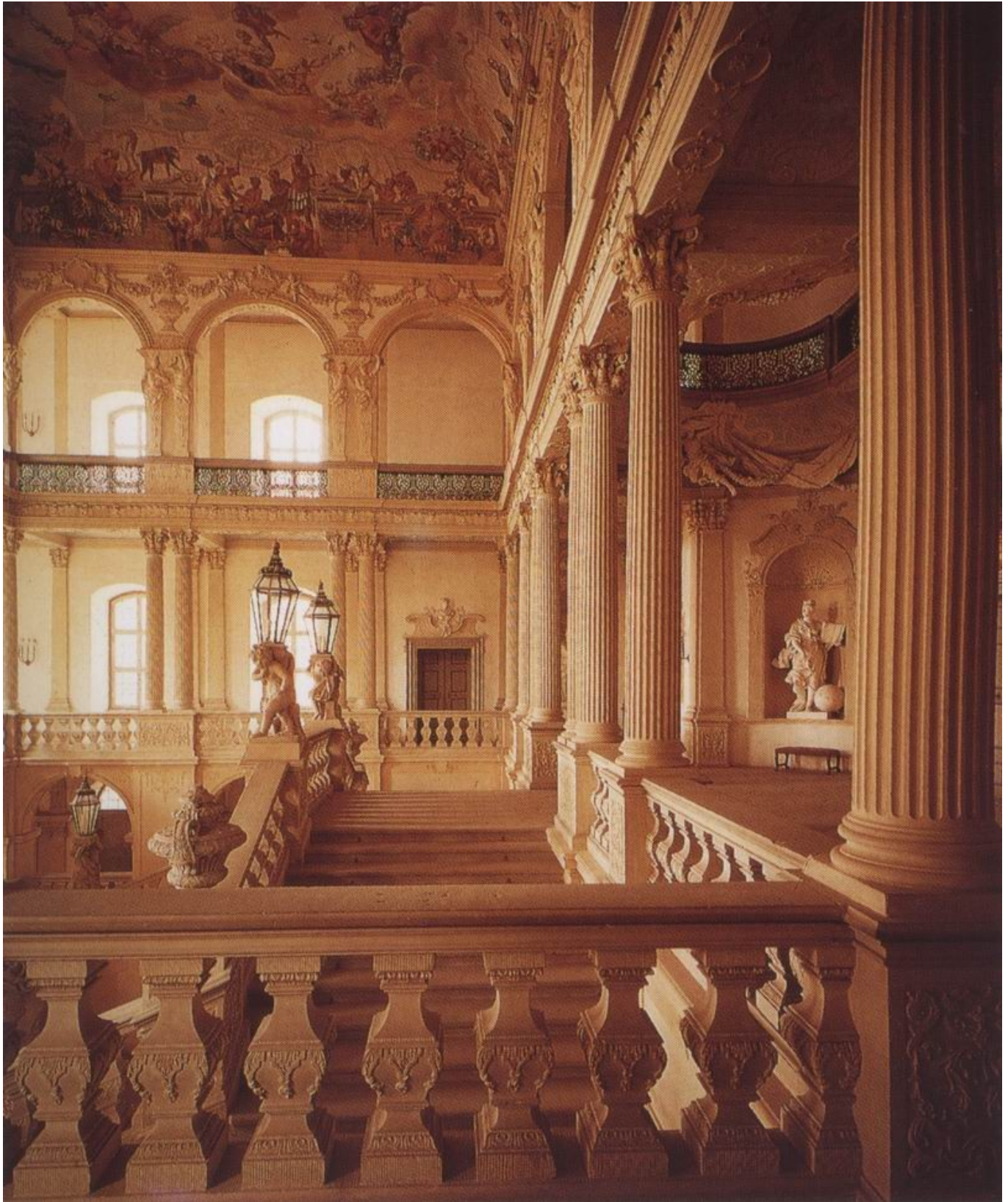
Palatul e situat pe o colină și pare că planează deasupra unei grădini terasate, împodobită cu fântâni și arbuști tăiați. Fațada se articulează cu claritate în șapte părți diferite. O porțiune centrală cu cinci ferestre, ieșită în afară, este flancată de două aripi doar cu puțin mai scunde. Acest ansamblu este și el

flancat de două corpuri mai joase, la extremitatea cărora se înalță, la același nivel, pavilioane-turnulețe care încadrează edificiul. Ornamentația se concentrează asupra corpului central și asupra turnulețelor de la colțuri. În pofida complexității, planul general e cât se poate de clar. Concepția e simplă, în pofida ornamentației capricioase rococo: stâlpi subțiați spre bază, frontoane frânte și răsucite deasupra ferestrelor, statui și trofee care împodobesc acoperișul.

Numai pătrunzând în edificiu simțim farmecul acestui decor fantastic în toată plenitudinea lui. Iată vestibulul (ilustr. 294) din palatul prințului Eugeniu și scara (ilustr. 295) castelului german conceput de același Hildebrandt.



294. Lucas von Hildebrandt, Salonul de intrare și scara cea mare a palatului Belvedere din Viena, 1724. Gravură din secolul al XVIII-lea



295. Lucas von Hildebrandt și Johann Dientzenhofer, scara cea mare a castelului din Pommersfelden, Germania, 1713-1714

Nu putem aprecia la justa lor valoare aceste spații decât imaginându-ni-le pline de lume. Să ne închipuim luminile în seara unei recepții oferite de prinț, cu o mulțime de invitați îmbrăcați cu toată fantezia și pompa modei din secolul al XVIII-lea! În astfel de ocazii, contrastul dintre străzile întunecoase, murdare și urât mirositoare – așa cum erau atunci de obicei – și feeria de lumină a reședinței princiare probabil că era de-a dreptul extraordinar.

Aceleași efecte grandioase se aplicau și edificiilor religioase. Mergând pe malul Dunării în jos, descoperim mănăstirea Melk din Austria (ilustr. 296), dominată de cupola și turnurile ei ciudate, ridicată pe o colină ca o apariție fantastică.



Mănăstirea a fost construită de un arhitect local, Jakob Prandtauer (mort în 1726), și decorată de acei *virtuosi* italieni, itineranți cu mintea plină de idei noi, în stare să reînnoiască repertoriul infinit al ornamentației baroce. Acești artiști modești erau maștri în dificila artă de a îmbina, a structura un edificiu mare fără să cadă în banal sau în monotonie. Știau să dozeze elementele decorative foloseau motivele cele mai extravagante cu reținere, rezervându-le acelor părți ale construcției pe care doreau să le pună în valoare și conferindu-le astfel maximum de eficacitate.

În schimb, în ornamentația interioară, au renunțat la orice simț al măsurii. Nici Bernini și nici Borromini nu s-au gândit să meargă atât de departe. Probabil că o astfel de feerie (ilustr. 297) avea un efect extraordinar asupra țăranilor autohtoni.



297. Jakob Prandtauer, Antonio Beduzzi și Josef Munggenast,
interiorul bisericii mănăstirii Melk, cca 1738

Peste tot vezi numai nori cu o mulțime de îngeri cântând la diferite instrumente și manifestându-și prin gesturi fericirea paradiziacă. Îi găsim pe amvon, pe volutele fațadei orgii. Toți par vii, par că dansează, iar arhitectura care încadrează altarul principal somptuos pare că ia parte la acest ritm de jubilar. Într-o astfel de biserică, nu găsești nimic „natural”, nimic „normal”, și nici nu se urmărea acest lucru. Se dorea ca totul să ofere credincioșilor o imagine a paradisului. Oricât de diferită ar fi ideea pe care ne-o facem despre paradis, când ajungem sub aceste bolți, înconjurați de atâtea frumuseți, nu ne mai arde de spiritul critic. Ne simțim transportați într-o lume unde regulile obișnuite nu se mai aplică.

La nord de Alpi, ca și în Italia, această orgie ornamentală tindea să eclipseze independența fiecărei arte, să absoarbă totul, să domine totul. Desigur, în această perioadă centrată pe anul 1700 au existat pictori și sculptori de valoare, dar numai unul dintre ei poate fi comparat cu marile figuri din epoca anterioară. Este vorba de Antoine Watteau (1684-1721). Născut într-o parte a Flandrei care fusese cucerită de francezi cu câțiva ani înainte de nașterea lui, s-a stabilit la Paris, unde a murit la treizeci și șapte de ani. Ca mulți alții, lucra pentru ornamentarea locuințelor nobililor, colaborând la realizarea a ceea ce avea să fie decorul celor mai strălucite serbări mondene. Dar am putea spune că

imaginația lui nu se putea mulțumi cu strălucirea acestor serbări reale. Și-a pictat propria viziune asupra unei existențe fără necazurile și mediocritatea zilnică, o viață de vis consacrată unor conversații plăcute în parcuri feerice, unde nu plouă și nici nu bate vântul, unor serenade adresate femeilor frumoase, toate îndrăgostite, o lume în care păstori și păstorite nu ar fi avut altă grijă decât să petreacă. Am putea fi tentați să-i reproșăm artei lui Watteau un exces de afectare și prețiozitate. Mulți văd în ea o ilustrare a gustului aristocrației franceze din primele decenii ale secolului al XVIII-lea – perioada „rococo” –, o frivolitate facilă, exprimându-se printr-o predilecție marcată față de nuanțe delicate și decorații pline de finețe, o scădere a gustului mai robust din perioada anterioară. Dar, în realitate, Watteau e un foarte mare artist și nu putem vedea în opera lui o simplă oglindire a modei timpului. Ar fi mai corect să spunem că propria lui gândire, acel fel de meditație visătoare care îl caracterizează, a contribuit la formarea a ceea ce numim moda rococo. Așa cum Van Dyck a contribuit la crearea acelei noțiuni de eleganță dezinvoltă ce caracterizează pentru noi societatea engleză a timpului său (ilustr. 262), tot așa Watteau a îmbogățit creația picturală cu o viziune proprie asupra unei lumi de o grațioasă curtoazie.



298. Antoine Watteau, *Distracții câmpenești*, cca 1719, ulei pe pânză, 127,6 x 193 cm. Londra, Wallace Collection

Ilustrația 298 ne înfățișează unul dintre tablourile sale cele mai caracteristice. Este vorba de o petrecere în parc. Nu găsim nimic aici din veselia zgomotoasă a operelor lui Jan Steen (ilustr. 278); atmosfera este cât se poate de calmă, aproape melancolică. Acei tineri și tinere nu fac nimic altceva decât să se odihnească, cuprinși de reverie. Lumina, care face stofa hainelor să strălucească, transformă acea reuniune câmpenească într-un fel de paradis terestru. În cazul lui Watteau, mai mult decât în oricare altul, o reproducere de mici dimensiuni trădează complet originalul. Doar în fața uneia dintre picturile sale putem înțelege sensibilitatea uimitoare a acestui

pictor și putem aprecia delicatețea penelului și rafinamentul armoniilor sale coloristice. Ca și Rubens, pe care îl aprecia, Watteau avea talentul de a exprima viața, freamătul corpurilor, cu o simplă trăsătură de penel. Dar sentimentul stârnit de schițele sale este atât de diferit de cele ale lui Rubens, pe cât de diferite sunt picturile sale de cele ale lui Steen. În reveriile sale armonioase există un dram de tristețe care nu poate fi definit și care ridică arta lui Watteau cu mult deasupra unei simple abilități picturale sau drăgălășenii. Watteau a murit tânăr, de ftizie. Poate că tocmai conștiința fragilității lucrurilor a conferit artei lui Watteau acea intensitate la care nu a putut ajunge niciunul dintre cei care l-au imitat.



Arta sub patronaj regal: Ludovic al XIV-lea vizitând manufactura regală Gobelins în 1667. Tapiserie, Muzeul Versailles

23. SECOLUL LUMINILOR

Anglia și Franța în secolul al XVIII-lea

Mișcarea barocă a atins apogeul în Europa catolică în preajma anului 1700. Țările protestante nu se puteau sustrage complet influenței unei mode atât de larg adoptate; totuși, nu i-au cedat. Situația e valabilă chiar și pentru Anglia din perioada numită Restaurație, atunci când curtea dinastiei Stuartilor era foarte înclinată spre fastul din Franța, în virtutea urii sale față de tot ce amintea de puritanism. Atunci a trăit în Anglia cel mai mare arhitect al său, în persoana lui Sir Christopher Wren (1632-1723), căruia i-a revenit sarcina de a reconstrui bisericile din Londra după marele incendiu din 1666.



299. Sir Christopher Wren, Catedrala Sfântul Paul din Londra, 1675-1710

Este instructiv să comparăm catedrala Sfântul Paul, opera lui Wren (ilustr. 299), cu o biserică barocă din Roma (ilustr. 282), construită doar cu vreo douăzeci de ani înaintea ei. Este clar că, deși nu a fost niciodată la Roma, Wren a respectat arhitectura barocă în concepția ei generală, ca și în privința efectului. Catedrala lui Wren e mult mai mare decât biserica lui Borromini, dar, ca și ea, are o cupolă centrală, turnuri laterale și un portic de inspirație romană care încadrează intrarea principală. Ba chiar există o analogie sigură între turnurile lui Borromini și cele ale lui Wren, îndeosebi la etajul superior. Și totuși, în pofida tuturor acestor puncte comune, efectul general este foarte diferit. Fațada catedralei engleze e dreaptă; sugestia de mișcare a dispărut și a făcut loc robusteții și stabilității. Folosirea coloanelor duble, pentru a da grandoare și solemnități ansamblului, ar aminti mai curând de Versailles (ilustr. 291) decât de barocul italian. De altfel, dacă examinăm detaliile, ne putem întreba dacă putem numi cu adevărat baroc stilul lui Wren. Ornamentația nu are nimic capricios sau fantastic. Toate formele se leagă în mod direct de cele mai bune modele din Renașterea italiană. Fiecare element decorativ, fiecare parte a edificiului poate fi luată separat, fără să piardă din propria semnificație. Comparat cu exuberanța lui Borromini sau a arhitectului mănăstirii Melk, stilul lui Wren ne frappează prin sobrietate și

reținere.

Contrastul dintre arhitectura protestantă și arhitectura catolică este și mai accentuat dacă observăm, de exemplu, interiorul bisericii lui Wren de la Londra și cel al bisericii St. Stephen Walbrook (ilustr. 300).



300. Sir Christopher Wren, interiorul bisericii St. Stephen Walbrook, Londra

Este vorba în principal de o sală destinată reuniunii

credincioșilor. Arhitectul nu s-a străduit deloc să sugereze o viziune cerească, el s-a gândit mai ales să favorizeze reculegerea credincioșilor. Multele biserici ale lui Wren prezintă o întreagă serie de variațiuni pe tema unei săli de adunare simple și pline de noblețe.

Același spirit se remarcă și în cazul arhitecturii civile. Niciun rege al Angliei nu ar fi putut să adune sumele imense necesare construirii palatului de la Versailles. Niciun lord nu s-ar fi gândit să rivalizeze prin lux și extravaganta cu micii suverani germani. Desigur, febra construcțiilor a ajuns și în Anglia, și castelul ridicat de ducele de Marlborough, la Blenheim, întrece în dimensiuni palatul Belvedere al prințului Eugeniu. Dar e vorba de o excepție. În Anglia secolului al XVIII-lea s-au construit mai curând case la țară decât palate.

Arhitecții acestor locuințe respingeau de obicei extravagantele stilului baroc. Ambiția lor era să nu încălce niciuna dintre regulile a ceea ce considerau „bunul-gust”, ceea ce însemna de fapt respectarea regulilor adevărate, sau pretinse ca atare, ale arhitecturii antice. Unii arhitecți din Renașterea italiană, care studiaseră ruinele monumentelor antice cu o rigoare aproape științifică, publicaseră rezultatele studiului lor în manuale destinate furnizării de modele arhitecților și artizanilor. Cea mai celebră dintre aceste lucrări este manualul lui Andrea Palladio, și se poate spune că arhitecții englezi din secolul al XVIII-lea l-au considerat cea mai mare autoritate în materie. A-ți construi vila în stil palladian constituia ultimul strigăt al eleganței!

Ilustrația 301 ne prezintă una dintre aceste vile palladiene, Chiswick House.



301. Lord Burlington și William Kent, Chiswick House din Londra, cca 1725

Conceput pentru propriul uz de acel arbitru al bunului-gust care a fost lordul Burlington (1695-1753), decorat de prietenul lui, William Kent (1685-1748), edificiul este o imitație a Villei Rotonda a lui Palladio (ilustr. 232). Spre deosebire de Hildebrandt și de alți arhitecți din Europa catolică, autorii acestei locuințe nu au încălcat în nicio privință regulile stricte ale stilului clasic. Porticul nobil prezintă forme asemănătoare cu cele ale unui templu antic în stil

corintic. Zidurile sunt simple și fără elemente decorative; fără curbe, fără volute, fără statui deasupra edificiului, fără decorații rococo.

Într-adevăr, în Anglia lordului Burlington și a lui Pope, bunul-gust se baza pe rațiune. Firea poporului se opunea exuberanțelor și exagerărilor în exprimare. Grădina în stil franțuzesc, cu perspectivele ei și arbuștii frumos aliniați, prelungind ideea arhitecturală departe de edificiul propriu-zis, transformând întreg situl după concepțiile arhitectului, era considerată absurdă. Un parc, o grădină trebuiau să reflecte frumusețile naturii, să ofere peisaje în stare să seducă privirea unui pictor. Oameni precum Kent au inventat grădina à l'anglaise, în jurul vilelor lor palladiene. De la un arhitect italian au luat regulile unei arhitecturi raționale; de la un pictor meridional au învățat să aprecieze frumusețea unui peisaj. Viziunea lor despre natură a fost mult influențată de picturile lui Claude Lorrain. Putem compara priveliștea frumoaselor grădini de la Stourhead, din comitatul Wiltshire (ilustr. 302), create înainte de mijlocul secolului al XVIII-lea, cu operele acestor doi artiști.



302. Grădinile de la Stourhead (Wiltshire), concepute în 1741

„Templul” din depărtare amintește de Villa Rotonda a lui Palladio (ilustr. 232) – ea însăși inspirată de Panteonul de la Roma –, în timp ce întreg situl, cu lacul, podul și evocarea unor monumente romane, constituie un exemplu al influenței, deja semnalate (ilustr. 255), a tablourilor lui Claude Lorrain asupra aspectului peisajului englez.

La drept vorbind, în acele timpuri ale rațiunii și bunului-gust, situația pictorilor și sculptorilor nu era deloc de invidiat. Victoria protestantismului în Anglia și ostilitatea puritană față de imagini și de lux dăduseră, după cum am văzut, o lovitură puternică tradițiilor artistice engleze. Nu mai erau comandate decât portrete; și, chiar și așa, acest domeniu a fost

mai întâi cvasimonopolul unor artiști străini care, precum Holbein și Van Dyck, veniseră în Anglia deja celebri.

Desigur, contemporanii lordului Burlington nu prea luau în seamă obiecțiile puritane aduse picturii și sculpturii, dar nu erau deloc grăbiți să se adreseze artiștilor autohtoni cu reputație locală. Când doreau să achiziționeze un tablou pentru vila lor, erau mult mai atrași de opera vreunui maestru italian vestit. Pretindeau că sunt cunoscători, și unii dintre ei aveau o colecție admirabilă de picturi vechi, dar nu se gândeau să le dea de lucru pictorilor contemporani.

Această stare de lucruri era stingheritoare îndeosebi pentru un tânăr gravor englez, nevoit să illustreze cărți ca să-și asigure existența. Numele lui era William Hogarth (1697-1764). Simțea că are vâna unui pictor în stare să rivalizeze cu acei maestri de pe continent, ale căror opere erau plătite atât de scump, dar în Anglia timpului său nu se găsea loc pentru arta contemporană. De aceea, a încercat să creeze un nou gen de pictură care ar fi putut impresiona unele categorii ale concetățenilor lui. Știa că mulți dintre ei se întrebau la ce oare folosește pictura; și astfel deducea că, pentru a mulțumi un public crescut în tradiția puritană, opera de artă trebuia să aibă o utilitate evidentă. Și a început să picteze tablouri care înfățișau efectele bune ale virtuții și pedepsirea păcatului. A înfățișat *Cariera depravatului*, de la risipă și lene la crimă și moarte. A pictat *Patru stadii ale cruzimii*, de la copilul care necăjește o pisică până la crima sălbatică săvârșită de omul adult. A

prezentat aceste subiecte educative astfel încât fiecare incident, fiecare lecție morală să fie ușor de înțeles pentru orice fel de spectator. În realitate, picturile sale par pline de viață; fiecare personaj joacă un rol precis și se exprimă prin gesturi clare, subliniate de accesorii potrivite. Hogarth însuși compara acest nou gen cu arta dramaturgului și a regizorului. Artistul se străduia să scoată în evidență caracterul fiecărui personaj, nu doar prin expresia feței, ci și prin mimică și chiar prin detaliile costumului. Fiecare tablou se citește ca o poveste sau, mai degrabă, ca o predică. Din acest punct de vedere, arta lui Hogarth poate că nu-i chiar atât de nouă pe cât își închipuia artistul. Am văzut că arta medievală se folosea de imagine ca să exprime o lecție morală, iar această tradiție a predicii în imagini a supraviețuit în arta populară până în epoca lui Hogarth. Gravuri pe lemn destul de rudimentare se vindeau în târguri, ilustrând soarta bețivului sau primejdiile jocurilor de noroc; cântăreții ambulanți vindeau balade cu aceleași teme. Dar nu în acest sens îl putem considera pe Hogarth un artist popular. Studiase cu mare atenție lucrările măestrilor olandezi de genul lui Jan Steen, pictori plini de vervă ai scenelor din viața de fiecare zi, abili în surprinderea tipurilor caracteristice (ilustr. 278). Cunoștea foarte bine arta italiană din timpul lui și învățase de la pictorii venețieni de felul lui Guardi (ilustr. 290) să sugereze o figură prin câteva tușe expresive.

Un episod din *Cariera depravatului* (ilustr. 303) ni-l arată pe nefericit, care și-a pierdut mințile, pus în

lanțuri la casa de nebuni din Bedlam.



303. William Hogarth, *Cariera depravatului: depravatul la Bedlam*, 1735, ulei pe pânză, 62,5 x 75 cm. Londra, Sir John Soane's Museum

În această scenă îngrozitoare sunt înfățișate toate tipurile de nebunie: maniacul religios, în celula din dreapta, zvârcolindu-se pe așternutul de paie, precum caricatura unui sfânt dintr-un tablou baroc; megalomanul care, în celula vecină, poartă sceptru și coroană; orbul, cu telescopul de hârtie; un trio grotesc la capătul de jos al scării, cu un violonist strâmbându-se, un cântăreț absurd și figura

emoționantă a indiferentului cu privirea fixă; în sfârșit, grupul principal, doi bărbați și o femeie, îi scoate lanțurile – echivalentul cămășii de forță – depravatului pe moarte. Sentimentul melodramatic al scenei este accentuat și mai mult de prezența piticului ridicol și ilar și de contrastul oferit de două vizitatoare elegante, care îl cunoscuseră pe depravat pe vremea când era sănătos și prosper.

Fiecare personaj, fiecare detaliu joacă un rol în scena înfățișată de Hogarth, ceea ce, evident, nu ar fi de ajuns ca să garanteze un tablou reușit. Dar remarcabil la acest maestru este faptul că, deși preocupat excesiv de subiectul lui, se exprimă întotdeauna ca un adevărat pictor. Totul dovedește măiestria artistului: modul în care a pictat, felul în care cade lumina, armonia culorilor și ușurința cu care știe să aranjeze personajele. Grupul principal, în pofida caracterului grotesc, e format în stilul celei mai pure tradiții a clasicismului italian. De altfel, Hogarth era destul de mândru de iscusința lui. Avea convingerea că descoperise o regulă de aur a frumuseții. A scris o lucrare intitulată *The Analysis of Beauty* (Analiza frumosului), a cărei idee principală e că o linie sinuoasă e întotdeauna mai frumoasă decât una în formă de unghi. Hogarth aparținea cu adevărat epocii rațiunii și era convins că regulile frumosului se pot învăța. Totuși, în ciuda vorbelor frumoase, nu a reușit să-i facă pe compatrioții lui să nu mai prefere lucrările vechilor maestri. Este adevărat că povestioarele lui în imagini i-au adus un mare renume și destui bani, dar această reputație se baza, mult mai

mult decât pe tablouri, pe gravurile făcute după ele, pentru că publicul se bătea pe acestea din urmă. Cunoscătorii din timpul lui nu-l luau prea în serios ca pictor și, toată viața, a dus o campanie îndârjită contra gustului la modă.

Abia generația următoare a dat Angliei un pictor în stare să satisfacă aspirațiile societății distinse. Acest pictor a fost Sir Joshua Reynolds (1723-1792). El a ajuns în Italia, unde Hogarth nu a călcat niciodată. Părerea lui, ca și cea a amatorilor de artă, era că maestrii Renașterii italiene, Rafael, Michelangelo, Correggio și Tițian, constituiau exemple fără rival în ceea ce privește perfecțiunea artistică. Își va însuși doctrina atribuită lui Carracci, conform căreia un artist nu se poate realiza decât studiind atent și imitând tot ce au avut mai bun acești maestri, cum ar fi desenul lui Rafael sau coloritul tablourilor lui Tițian. După ce a dobândit o mare reputație și a fost numit președintele proaspăt-înființatei Royal Academy of Art, a expus această doctrină „academică” într-o serie de discursuri care pot fi citite și acum cu interes. Ele dovedesc faptul că Reynolds, ca și contemporanii lui, credea în existența unor reguli și în importanța esențială a studierii maestrilor. El era convins că, într-o mare măsură, o doctrină bună poate să țină loc pentru toate și că era de ajuns să le oferi elevilor posibilitatea să studieze capodoperele recunoscute ale picturii italiene. Conferințele sale sunt pline de îndemnuri către alegerea unor subiecte nobile și elevate; era convins că nu există o Artă Mare fără reprezentări grandioase. „În loc să se străduiască să

distreze prin imitații minuțioase, pictorul adevărat trebuie, scria Reynolds în al treilea discurs al său – să se căznească să-și perfecționeze tablourile prin idei nobile.”

După toate acestea, ni l-am putea imagina pe Reynolds ca pe un artist solemn și plicticos, dar comparația între *Discursuri* și tablouri îl arată într-o cu totul altă lumină. În fond, relua și el opiniile criticii din secolul al XVII-lea, dominată de importanța și demnitatea a ceea ce se numea „pictură istorică”. Am văzut cum artiștii au fost nevoiți să se lupte cu prejudecata legată de exercitarea unei meserii manuale. Fuseseră nevoiți să se bată ca societatea să recunoască faptul că meseria lor e mai mult intelectuală decât artizanală și că erau egali poezilor și savanților. În acest fel au ajuns pictorii să pună în evidență importanța invenției poetice în arta lor și să susțină noblețea propriilor idei. Recunoșteau că, poate, există ceva servil în a picta un portret sau un peisaj, în a copia pur și simplu ce vezi, dar, când e vorba să pictezi o alegorie precum *Aurora* lui Guido Reni sau *Păstorii în Arcadia* a lui Nicolas Poussin (ilustr. 253 și 254), e nevoie cu siguranță de ceva mai mult decât de cunoașterea meseriei: e nevoie de imaginație și de erudiție. Astăzi gândim cu totul altfel. Nu vedem nimic inferior într-o muncă manuală, oricare ar fi ea, și mai știm că un ochi exersat și o mână sigură nu sunt de ajuns pentru pictarea unui portret sau unui peisaj reușit. Dar fiecare epocă, inclusiv a noastră, și fiecare societate au prejudecățile lor în materie de artă și de gusturi. Avem tot interesul

să examinăm aceste idei pe care oamenii cei mai inteligenți din trecut le considerau de la sine înțelese, deoarece ne învață să ne analizăm pe noi înșine.

Reynolds era un intelectual, un prieten al doctorului Samuel Johnson și al cercului său, dar frecventa și înalta societate, la oraș ca și la țară. Deși credea cu sinceritate în superioritatea picturii istorice și spera că ea va renaște în Anglia, recunoștea că singurul gen solicitat cu adevărat de aceste medii era portretul. Van Dyck impusese un model de portret elegant pe care toți pictorii la modă din generațiile următoare au încercat să-l imite. Reynolds știa mai bine decât oricine să picteze portrete măgulitoare și distinse, dar adăuga o tușă susceptibilă să caricaturizeze personajul și rolul lui social. Astfel, ilustrația 304 îl reprezintă pe un intelectual din cercul doctorului Samuel Johnson, eruditul italian Joseph Baretti, care publicase un dicționar englez-italian și avea să traducă mai târziu în italiană *Discursurile* lui Reynolds.



304. Sir Joshua Reynolds, *Portretul lui Joseph Baret*, 1773, ulei pe

pânză, 73,7 x 62,2 cm. Colecție particulară

E o zugrăvire perfectă, intimă, dar fără necuviință, fiind în același timp un portret foarte bine pictat.

Dar atunci când trebuia să picteze un copil, Reynolds avea tentația să realizeze o mică scenă plină de imaginație. Iată, de exemplu, tabloul intitulat *Domnișoara Bowles cu cățelul* (ilustr. 305).



305. Sir Joshua Reynolds, *Domnișoara Bowles cu câțelul*, 1775, ulei pe pânză, 91,8 x 71,1 cm. Londra, Wallace Collection

Velázquez pictase și el un portret de acest gen (ilustr. 267). Dar pe Velázquez îl interesau îndeosebi materia și culoarea lucrurilor, pe când Reynolds se străduiește să ne înfățișeze afecțiunea înduioșătoare a copilului față de animalul preferat. Ni se relatează că i-a fost destul de dificil să câștige încrederea copilei, înainte de a o pune să-i pozeze. A mers la ea acasă și i-a stat alături la cină, „unde a amuzat-o atât de mult cu povești și trucuri, încât l-a considerat cel mai fermecător om din lume. A făcut-o să se uite la ceva depărtat de masă și i-a furat farfuria; apoi a pretins că o caută și a susținut că îi va returnată fără ca ea să-și dea seama. În următoarea zi, a fost încântată să meargă acasă la el, unde a pozat cu o expresie plină de voioșie, expresie pe care el a prins-o imediat și nu a mai pierdut-o niciodată”. Felul în care și-a așezat Reynolds modelul e mult mai concertat decât aranjamentul mai simplu al lui Velázquez. A vrut să propună o imagine înduioșătoare și totodată să realizeze o compoziție bine echilibrată, interesantă prin ea însăși. Evident, din punct de vedere tehnic, felul în care a zugrăvit pielea fetei și blana câinelui e oarecum dezamăgitor la Reynolds, în comparație cu Velázquez. Dar ar fi nedrept să așteptăm de la el ceva ce nu intenționa să facă. El dorea doar să „prindă” caracterul copilei, dulceața și farmecul ei. Astăzi, când fotografia a banalizat până la sațietate expresiile copiilor, poate că ne este destul de greu să remarcăm

originalitatea lui Reynolds. Am fi chiar tentați s-o considerăm facilă și puțin vulgară. Dar ar însemna rea-credință să-i reproșăm unui maestru slăbirea unui gen căruia el i-a fost deschizător de drum. În realitate, Reynolds nu a sacrificat niciodată subiectului armonia tabloului.

În aceeași colecție unde se păstrează *Domnișoara Bowles* a lui Reynolds se află și portretul unei alte fete, Miss Haverfield (ilustr. 306), opera lui Thomas Gainsborough (1727-1788), care era doar cu patru ani mai tânăr decât cel dintâi.



Thomas Gainsborough, *Portretul domnișoarei Haverfield*, cca 1780, ulei pe pânză, 127,6 x 101,9 cm. Londra, Wallace Collection

Gainsborough a pictat-o înnodându-și panglica de la pelerină. Nimic emoționant în acest tablou. Probabil că fata se pregătea să plece la plimbare. Dar Gainsborough a știut să confere atâta farmec și grație acestui gest simplu, încât ne încântă la fel de mult ca tandrețea fetei lui Reynolds față de câțelul ei. Născut în provincia Suffolk, înzestrat cu un mare talent pentru pictură, el nu a simțit niciodată nevoia să meargă în Italia ca să studieze operele măștrilor. Comparat cu Reynolds, era aproape un autodidact, pentru care contactul cu natura era esențial. Relația dintre cei doi pictori amintește contrastul dintre savantul Annibale Carracci, care voia să reînvie maniera de a picta a lui Rafael, și revoluționarul Caravaggio. În orice caz, Reynolds, recunoscându-i talentul, îi reproșa totuși faptul că nu cunoștea operele măștrilor și își puna elevii în gardă contra acestei atitudini. Două secole mai târziu, cei doi pictori nu ni se mai par chiar atât de diferiți unul față de celălalt. Probabil că vedem mai clar decât ei tot ce datorau tradiției lui Van Dyck și modei din timpul lor. Totuși, dacă privim *Portretul domnișoarei Haverfield*, având în minte caracterul autorului, sesizăm foarte bine prospețimea și spontaneitatea care îl deosebesc pe Gainsborough de arta mai studiată a lui Reynolds. Gainsborough nu urmărea o idee intelectuală, ci se gândea doar să picteze portrete simple și naturale sau să pună în valoare abilitatea penelului și siguranța

viziunii sale. De aceea, e mai convingător decât Reynolds. Carnațiile, stofele, dantelele sunt redată cu un talent desăvârșit. Vioiciunea penelului ne-ar duce cu gândul la Frans Hals (ilustr. 270), dar Gainsborough nu avea robustețea lui Hals. Multe dintre portretele lui au o delicatețe a tonului, un rafinament al tușei care amintesc mai curând de arta lui Watteau (ilustr. 298).

Cei doi artiști consacrau, fără entuziasm, cea mai mare parte a timpului comenzilor care îi copleșeau. Amândoi ar fi dorit să picteze altceva. Dar, în timp ce Reynolds tânjea după răgazul de a picta subiecte luate din mitologie sau din istorie, lui Gainsborough îi plăcea să picteze exact ceea ce disprețuia rivalul lui: peisaje. Acest lucru reflectă foarte bine caracterele lor diferite: pe când Reynolds, foarte cunoscut, prieten al doctorului Johnson, frecventa cu plăcere societatea, Gainsborough era atras de liniștea de la țară, iar muzica de cameră constituia distracția lui preferată. Din păcate, numărul amatorilor de peisaje era foarte mic, și multe dintre ele, pictate pentru propria plăcere, au rămas în stadiul de schițe (ilustr. 307).



307. Thomas Gainsborough, *Scenă câmpenească*, cca 1780, cărbune și stampă, cu retușuri de alb, pe hârtie crem, 28,3 x 37,9 cm. Londra, Victoria and Albert Museum

Copacii și colinele peisajului englez sunt dispuse în mod pitoresc: ne aflăm în timpul grădinilor *à l'anglaise*. Aceste schițe ale lui Gainsborough nu sunt peisaje executate după natură, ci peisaje „compuse”, ilustrarea unor stări de spirit.

În secolul al XVIII-lea, instituțiile engleze erau considerate un exemplu pentru toți europenii care doreau impunerea rațiunii. Se poate spune același lucru și despre bunul-gust englez, pentru că, în

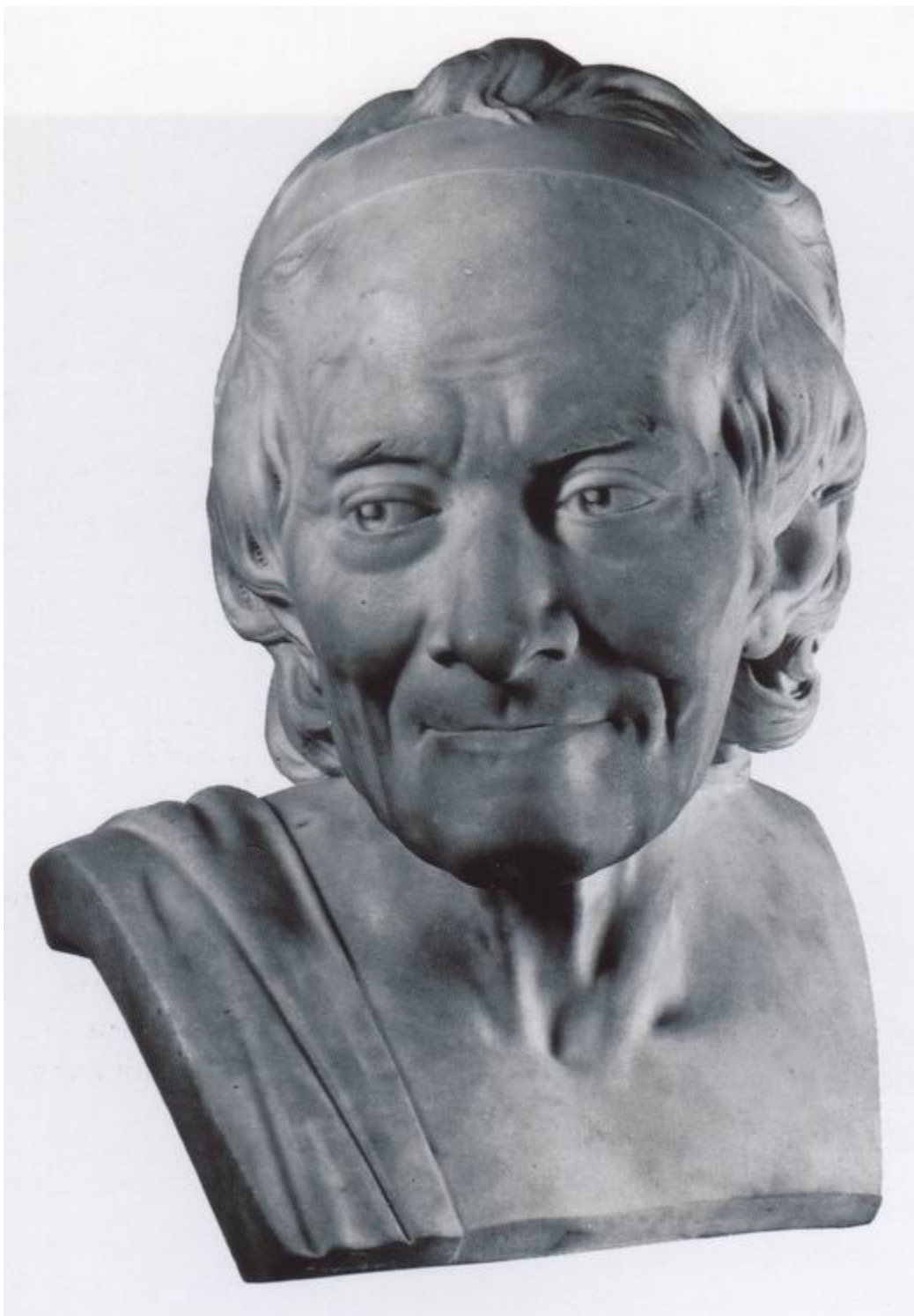
Anglia, arta nu fusese pusă în serviciul guvernanților de drept divin și al glorificării lor. Hogarth se adresa omului simplu și, în pofida rangului lor social, niște simpli muritori au pozat pentru Reynolds și pentru Gainsborough. La fel și în Franța, unde fastul de la Versailles cedase locul unui gust mai delicat, mai intim, pe care arta lui Watteau îl simbolizează perfect (ilustr. 298). În perioada la care am ajuns, toată acea lume de feerie aristocratică se destrăma treptat. Pictorii începeau să fie atrași de viața de fiecare zi a oamenilor din jurul lor, care le inspira uneori subiecte emoționante, amuzante, cu caracter anecdotic. Această atitudine și-a găsit cel mai bun reprezentant în persoana lui Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), doar cu doi ani mai tânăr decât Hogarth. Ilustrația 308 ne prezintă o scenă de familie: o femeie tânără și doi copii la masă, pe punctul de a rosti rugăciunea.



308. Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Rugăciunea*, 1740, ulei pe pânză, 49,5 x 38,5 cm. Paris, Muzeul Luvru

Lui Chardin îi plăceau aceste scene calme din viața oamenilor de rând. Putem spune că lucrările sale seamănă mult cu cele ale lui Vermeer (ilustr. 281) prin modul poetic de exprimare a unei scene domestice, fără să urmărească niciun fel de efect și lipsindu-le complet substratul alegoric. Chiar și culoarea e parcă temperată și chiar sobră, iar dacă ne gândim la strălucirea tablourilor lui Watteau, cele ale lui Chardin pot să pară aproape terne. Dar, dacă le examinăm cu atenție, descoperim foarte repede, în pofida efectului discret, o mare măiestrie în mânuirea unei game subtile și în compoziție, a cărei simplitate e doar aparentă. Aceste calități prețioase fac din Chardin unul dintre pictorii cei mai prețuiți din secolul al XVIII-lea.

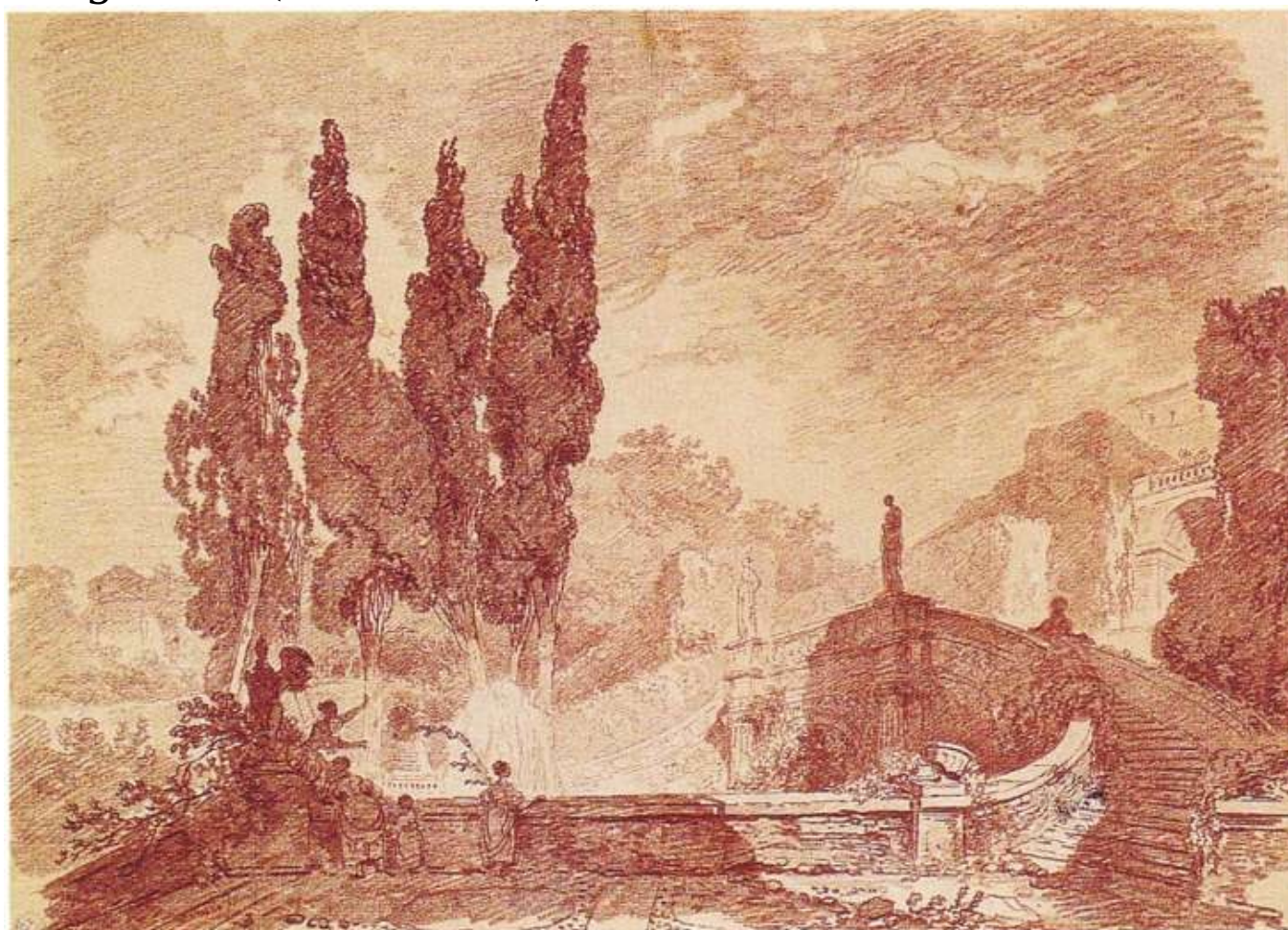
În Franța, ca și în Anglia, interesul nou față de omul simplu, lipsit de attributele pompoase ale puterii, a adus mari servicii artei portretului. Cel mai mare dintre portretiștii francezi din această perioadă a fost probabil sculptorul Jean Antoine Houdon (1741-1828). Prin busturile lui admirabile, Houdon a urmat tradiția pe care Bernini a inițiat-o în urmă cu mai bine de un secol (ilustr. 284). Bustul lui Voltaire (ilustr. 309) ne face să vedem, în trăsăturile feței acestui apărător al rațiunii, forța ironiei, profunzimea inteligenței și sentimentul de compasiune, ce nu poate lipsi unui mare spirit.



309. Jean Antoine Houdon, Bustul lui Voltaire, 1781, marmură, h. 50,8 cm. Londra, Victoria and Albert Museum

Trebuie să mai semnalăm, cel puțin în treacăt, că și

în Franța exista, în aceeași perioadă, înclinația spre ipostazele pitorești ale naturii, înclinație care a inspirat studiile de peisaj ale lui Gainsborough. Ilustrația 310 ne arată un desen al lui Jean Honoré Fragonard (1732-1806).



310. Jean Honoré Fragonard, *Parcul Villei d'Esté de la Tivoli*, cca 1760, sanguină pe hârtie, 35 x 48,7 cm. Besançon, Muzeul de Arte Frumoase

Pictor plin de farmec, care, prin teme și fantezie, continuă tradiția lui Watteau, Fragonard s-a dovedit un adevărat maestru în desenarea peisajului. Această imagine a Villei d'Esté, printre multe altele executate în Italia, ne ajută să ne facem o idee despre farmecul

și măreția pe care știa să le descopere într-un peisaj.



Nuduri pozând la Royal Academy, cu portretele artiștilor importanți ai timpului, inclusiv Reynolds (cu cornetul acustic), 1771, pictură de Johann Zoffany, ulei pe pânză, 100,7 x 147,3 cm. Castelul Windsor, Royal Collection

24. RUPTURA CU TRADIȚIA

Anglia, America și Franța la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea

În general, manualele de istorie situează începutul timpurilor moderne la data cuceririi Constantinopolului de către turci, în 1453. Această dată corespunde cu o mare perioadă artistică, cea a Renașterii. După cum am văzut, în acel moment, a picta sau a sculpta nu mai era o simplă meserie, devenind un fel de vocație. Dar se apropia cu pași iuți Reforma, care avea să tulbure atât de profund evoluția artelor. Totuși, în pofida tuturor schimbărilor, nu a existat atunci o adevărată ruptură cu tradiția. Artiștii au continuat să se organizeze în ghilde și să conteze pe comenzile venite din partea aristocraților bogați, dornici să-și împodobească locuințele sau să adauge noi portrete galeriei de strămoși. În fond, odată cu timpurile moderne, arta își păstra locul în viața claselor privilegiate și era în general admis faptul că nu se putea fără ea. În ciuda variațiilor modei și a diversității preocupărilor artiștilor, unii mai atașați de problemele de compoziție, alții, de exploatarea culorii sau a expresiei dramatice, scopul urmărit de pictori și sculptori rămânea, în esență, același, și nimeni nu se gândea în mod serios să-l pună sub semnul întrebării. Era vorba de furnizarea unor obiecte frumoase celor care aveau nevoie de ele

și știau să se bucure de frumusețea lor. Este adevărat că existau diferite doctrine care susțineau definiții diferite ale „frumosului”. Unele considerau rațională o continuare a imitării cu fidelitate a naturii, care le adusesse faimă lui Caravaggio și pictorilor olandezi; celelalte considerau frumusețea inseparabilă de o anume „idealizare”, dându-i ca exemplu pe Rafael, Carracci sau Guido Reni. Dar aceste discuții nu trebuie să ne facă să uităm tot ceea ce adversarii aveau în comun, ca, de altfel, și marii maestri. Dacă „idealiștii” nu se gândeau să pună la îndoială necesitatea obligației artistului de a studia natura și a desena după nuduri, „naturaliștii” nu se gândeau nici ei să pună la îndoială perfecțiunea inegalabilă a operelor din Antichitate.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, acest fond comun pare că se destramă treptat. Se ajunge atunci la începutul timpurilor moderne în adevăratul sens al cuvântului, care coincide cu Revoluția din 1789, când se va pune capăt multor credințe și certitudini admise de secole. Ca și Revoluția, noile concepții artistice își aveau originea în ceea ce am numit Secolul Luminilor. Prima schimbare esențială constă în atitudinea artistului față de ceea ce numim „stil”. Molière ni-l arată pe domnul Jurdain rămas cu gura căscată când află că toată viața a vorbit în proză fără să știe. Ceva de acest gen li s-a întâmplat și artiștilor din secolul al XVIII-lea. Înainte, stilul timpului era pur și simplu maniera obișnuită în care se lucra, manieră care reflecta gustul în mod general adoptat. În noul secol, artiștii au început să-și pună întrebări despre stil și

despre stiluri. După cum am văzut în capitolul precedent, mulți arhitecți erau încă convinși că regulile expuse în scrierile lui Palladio constituiau garanția unui stil corect. Dar, când consultă manualele în această privință, se găsește în mod inevitabil cineva care să spună: „Dar de ce neapărat stilul lui Palladio?” Și chiar așa s-a întâmplat în Anglia în secolul al XVIII-lea. Unii cunoscători, dintre cei mai rafinați, au vrut să se deosebească de ceilalți. Prototipul acestor gentlemani, care își foloseau timpul liber reflectând asupra problemelor stilului și ale bunului-gust, este Horace Walpole, fiul marelui om de stat. I se părea plicticos să-și vadă casa de la țară semănând cu oricare vilă palladiană corectă. Îi plăceau lucrurile ciudate și romantice; era celebru pentru înclinația lui spre bizar. În acest spirit a luat hotărârea să construiască Strawberry Hill (ilustr. 311) în stilul gotic, ca un castel dintr-un trecut legendar.

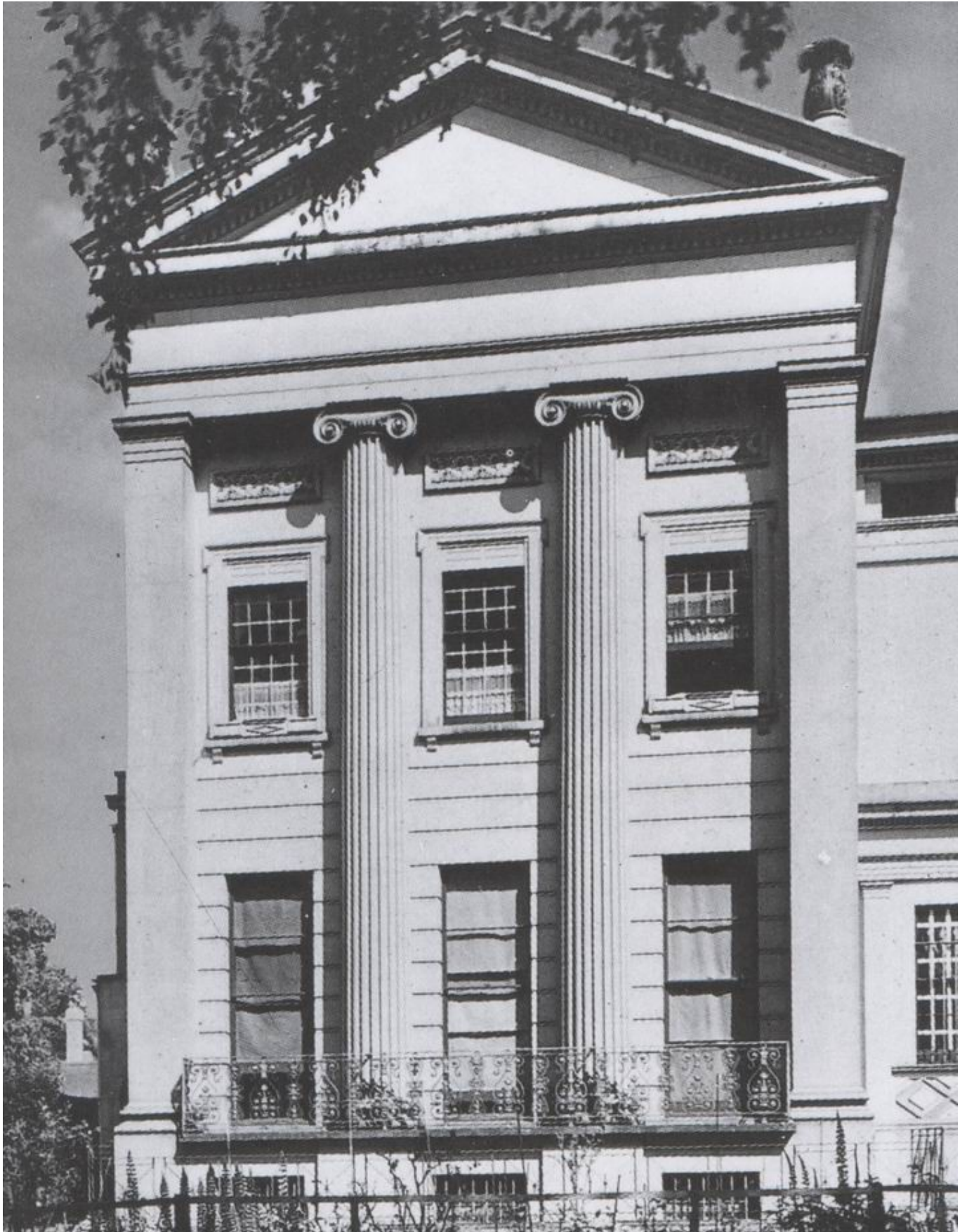


311. Horace Walpole, Richard Bentley și John Chute, Strawberry Hill, Twickenham, Londra, cca 1750-1775. Vilă neogotică

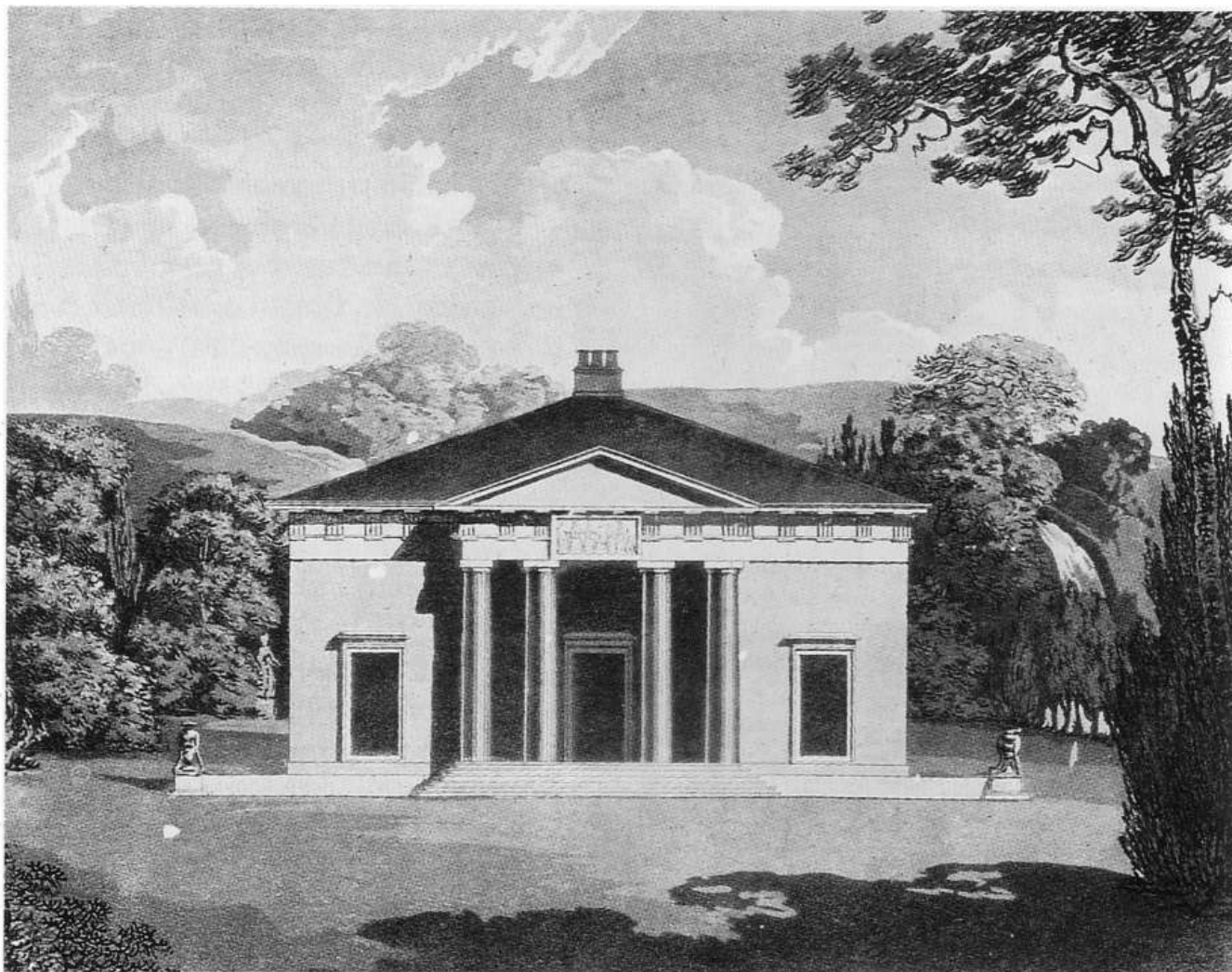
În timpul construirii ei, pe la 1770, locuința lui Walpole a fost considerată bizareria unui om care voia să-și arate pasiunea pentru vestigii; dar, știind acum ce se va face mai târziu, era, în realitate, mult mai mult. Era prima manifestare a unei atitudini noi față de stil: curând, stilul unui edificiu va fi ales așa cum alegi modelul unui tapet.

Dar acesta nu este un exemplu izolat. În timp ce Walpole alegea un stil gotic pentru reședința lui, arhitectul William Chambers (1726-1796) era interesat de arhitectura chineză și de grădinile chinezești, construind chiar o pagodă în parcul din Kew. Desigur, cei mai mulți arhitecți respectau încă formele Renașterii clasice, dar, puțin câte puțin, apărea îndoiala. Priveau cu o anumită circumspecție

evoluția arhitecturii începând din Renaștere și observau că multe dintre trăsăturile acestei arhitecturi nu derivau deloc din monumentele Greciei antice. Au fost frapați când au descoperit că ceea ce se considera, din secolul al XV-lea, ca fiind legile arhitecturii antice fusese în realitate inspirat de câteva ruine italiene dintr-o perioadă destul de târzie. Au fost redescoperite atunci templele din Atena de pe vremea lui Pericle; călători zeloși copiau aceste modele și toți recunoșteau că erau foarte diferite de tot ce puteau găsi în lucrările lui Palladio. Noțiunea de stil „corect” era pusă din nou în discuție. „Renașterea gotică” a lui Walpole a fost însoțită de „renașterea greacă” ce a atins apogeul între 1810 și 1820. Atunci era perioada marii prosperități a orașelor balneare din Anglia, și acolo se cuvine să studiem această arhitectură neogreacă: de exemplu, o casă din Cheltenham (ilustr. 312) a fost concepută ca un templu grecesc în pur stil ionic (ilustr. 60).



312. John Papworth, Dorset House, Cheltenham, cca 1825. O fațadă „Régence” în Anglia



313. Sir John Soane, planul unei case. După *Schițe arhitecturale* (*Sketches in Architecture*), publicate în 1798 la Londra

Ilustrația 313 ne înfățișează o tentativă de revenire la stilul doric original, așa cum apare la Partenon (ilustr. 50). Este vorba de un plan de vilă făcut de celebrul arhitect Sir John Soane (1752-1837). Dacă am compara acest plan cu vila palladiană construită cu optzeci de ani înainte de William Kent (ilustr. 301),

analogia superficială nu face decât să scoată și mai mult în evidență ceea ce îi deosebește pe cei doi arhitecți. Kent combina în mod liber formele oferite de tradiție. În schimb, planul lui Soane se străduiește să folosească în mod corect elementele stilului grec.

Ideea de a considera arhitectura o punere în practică a unor reguli simple și stricte nu putea decât să-i încânte pe oamenii din acea epocă. Prin urmare, nu e deloc surprinzător că un om ca Thomas Jefferson (1743-1826), unul dintre întemeietorii Statelor Unite și al treilea președinte al acestei țări, și-a conceput reședința de la Monticello într-un stil simplu neoclasic (ilustr. 314).



314. Thomas Jefferson, Monticello (Virginia), 1796-1806

În același stil neogrec au fost construite edificiile publice din Washington. La fel, în Franța, triumful acestui stil a fost asigurat după Revoluție. Stilul din perioada ultimilor regi era identificat cu un trecut abolit. Era arta suveranilor și nobililor, iar oamenii Revoluției se considerau cetățenii liberi ai unei noi Atene. Stilul arhaic care se manifestase pe la 1780-1790 a devenit stilul oficial, iar când Napoleon, căruia îi plăcea să se considere continuatorul ideilor Revoluției, a ajuns la apogeul puterii, stilul decorativ neoclasic din arhitectură a dus la apariția stilului

„Empire”. În același timp cu înclinația predominantă spre un stil „grecesc”, în Europa și în Anglia apărea interesul pentru vechiul stil gotic. El încânta mai ales acele spirite romantice care nu credeau în puterea rațiunii de a reforma lumea și care trăiau cu un fel de nostalgie a unui Ev Mediu născut din visurile lor, pe care îl numeau „Evul Credinței”.

În domeniul picturii și al sculpturii, ruptura cu tradiția, poate mai puțin aparentă decât în arhitectură, era și mai plină de consecințe durabile. Și în cazul lor, originea schimbărilor datează din secolul al XVIII-lea. Am văzut că Hogarth, nemulțumit de arta timpului său, se străduise să creeze o pictură nouă pentru un public nou. În schimb, l-am văzut pe Reynolds încercând să mențină tradiția, ca și cum și-ar fi dat seama de pericolele care o amenințau. Faptul esențial e că pictura încetase de mult timp să mai fie un meșteșug transmis de la maestru la ucenic. Ea devenise, la fel ca filosofia, materie pentru învățământul academic. Chiar acest cuvânt, „academie”, indică o atitudine nouă. Numele provine de la vila unde Platon își aduna discipolii și a fost folosit destul de repede pentru a denumi tot felul de reuniuni savante. Dacă artiștii italieni din secolul al XVI-lea au numit „academii” locurile lor de reuniune, au făcut-o ca să marcheze mai bine valoarea intelectuală a artei lor. Abia în secolul al XVIII-lea, treptat, aceste academii au început să se ocupe de instruirea tinerilor elevi. Tradiția atelierului, unde ucenicul începea să învețe meseria preparând culorile și ajutându-i pe cei mai în vârstă – modul de educație

al maestrilor de odinioară –, a căzut în desuetudine. Profesorii de la academie îi puneau pe elevi să studieze capodoperele din trecut, în scopul de a asimila meșteșugul tehnic. Academiiile din secolul al XVIII-lea erau patronate de un suveran, care își manifesta astfel interesul pentru arte. Dar poate că niște instituții regale de învățământ nu sunt chiar atât de indispensabile înfloririi artelor ca existența unui public dornic să cumpere operele unor artiști în viață.

Iar în această privință, tocmai admirația față de maestrii din trecut, susținută de aceste academii, îi îndemna pe amatori să achiziționeze mai curând opere vechi decât să comande opere noi pictorilor în viață. Pentru a remedia această stare de lucruri, academiile, mai întâi la Paris, apoi la Londra, au început să organizeze expoziții cu operele elevilor. Suntem atât de obișnuiți să vedem astăzi artiștii lucrând pentru o expoziție, încât s-ar putea să ne fie greu să înțelegem marea importanță a acestei inovații. Aceste expoziții anuale au devenit foarte repede evenimente importante în viața societății cultivate: aici își câștigau sau își pierdeau artiștii reputația. În loc să lucreze pentru câțiva amatori cărora le cunoșteau gusturile sau pentru un public mai mare căruia îi puteau descoperi preferințele, artiștii au fost nevoiți să dobândească succesul în expoziții colective, unde sclipirile amăgitoare și prețiozitatea unor lucrări ar fi putut să eclipseze sinceritatea și simplitatea. Desigur, poate fi tentant pentru artist să atragă atenția asupra lui alegând subiecte de efect, folosind dimensiuni neobișnuite sau

culori violente. De aceea, nu-i deloc surprinzător că unii artiști înzestrați au ajuns să disprețuiască arta „oficială” a academiilor. Între cei ale căror talente găseau ecou în preferințele publicului și cei care se simțeau neînțeleși a apărut un dezacord, care a amenințat curând bazele tradiționale, până atunci comune tuturor.

Efectul cel mai rapid și mai evident al acestei crize profunde a fost poate căutarea unor subiecte noi. Până atunci, subiectele alese de pictori erau legate în general de o tradiție care evolua lent. E de ajuns să intrăm în muzee ca să ne dăm seama cât de des se repetă unele subiecte. Evident, cele mai vechi tablouri reprezentau, aproape toate, subiecte luate din *Biblie* sau din viața sfinților. În același timp, se poate remarca faptul că subiectele profane sunt foarte reduse ca număr. Este vorba mai întâi de teme luate din mitologia antică, ce istoriseau iubirile și certurile zeilor; apoi, din povestirile eroice ale istoriei romane, scene exemplare de sacrificiu și curaj; în fine, subiecte alegorice ilustrând o idee generală, de cele mai multe ori morală.

Înainte de secolul al XVIII-lea, artiștii ieșeau rareori din aceste limite și era ceva excepțional să-i vezi zugrăvind o scenă inspirată dintr-o operă literară sau un episod din istoria medievală sau contemporană. Mișcarea s-a accelerat în preajma Revoluției Franceze. Artiștii s-au simțit atrași de cele mai diverse subiecte, de la o scenă din Shakespeare la un eveniment de actualitate. Au început să aleagă ca temă tot ceea ce se adresa imaginației lor sau le

stârnea interesul. Acest dispreț față de subiectele tradiționale constituie probabil singura trăsătură comună a celor două grupuri care tindeau să se formeze: pictori la modă și independenți singuratici.

Nu e întâmplător faptul că un mic grup de pictori neeuropeni, americani care lucrau în Anglia, a avut o contribuție destul de importantă la această ruptură cu vechile tradiții ale artei europene. Evident, acești artiști se simțeau probabil mai liberi față de obiceiurile stabilite de multă vreme. Un mare tablou (ilustr. 315) al pictorului american John Singleton Copley (1737-1815) a făcut senzație când a fost expus, pentru prima dată, în 1785.



315. John Singleton Copley, *Carol I cerând să-i fie predați cei cinci membri ai Camerei Comunelor, puși sub acuzare în 1641*, 1785, ulei pe pânză, 233,4 x 312 cm. Boston, Public Library

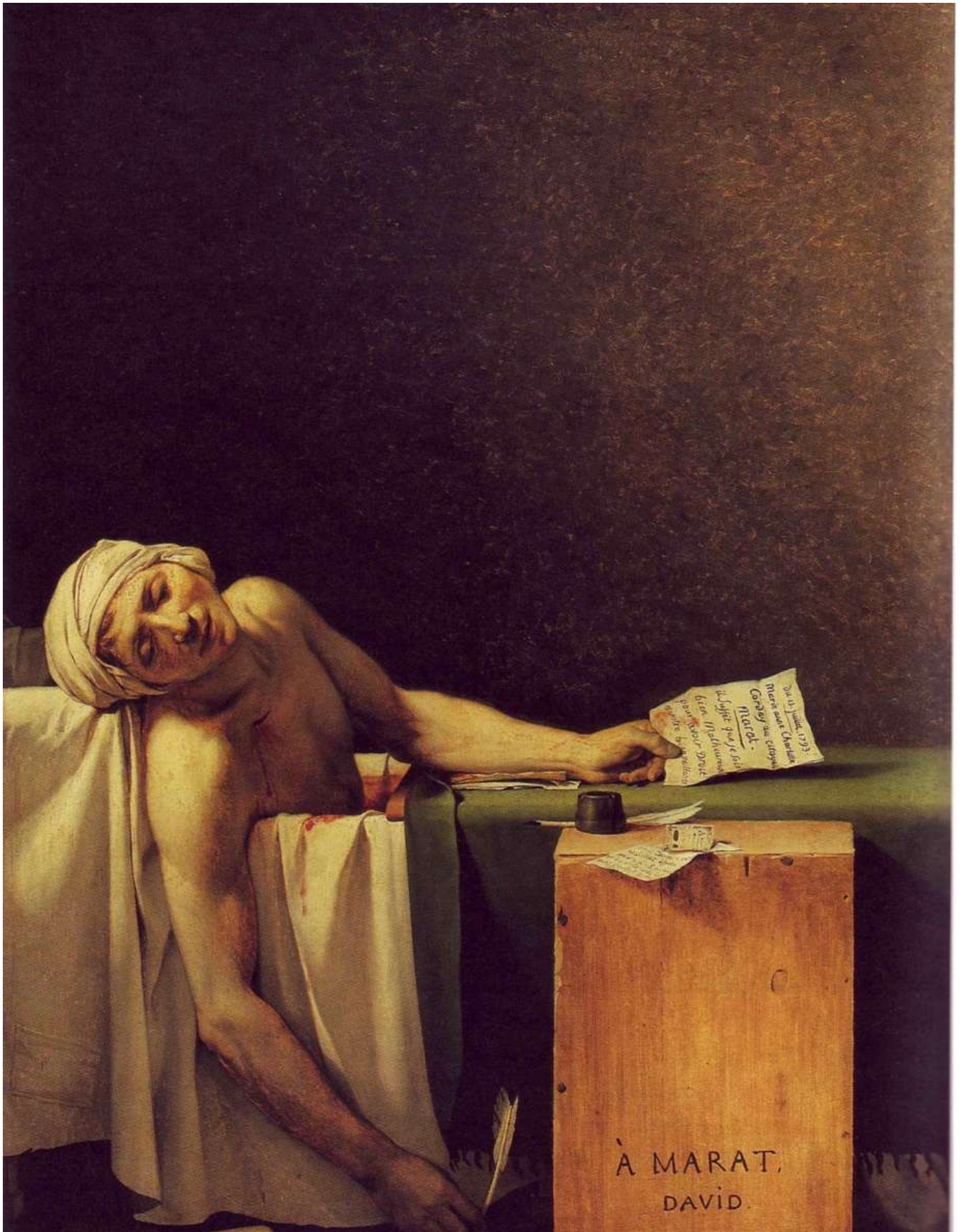
Subiectul era cu totul neobișnuit. El îi fusese sugerat pictorului de un erudit, Malone, prieten cu politicianul Edmund Blake, care îi furnizase toate detaliile utile. Este vorba despre un episod celebru: Carol I cerând Camerei Comunelor arestarea a cinci dintre membrii ei, acuzați de înaltă trădare, și primind un răspuns negativ din partea președintelui.

Reprezentarea prin pictură a unui episod istoric relativ recent era atunci o noutate, iar concepția pictorului era și ea nouă. Dornic să reconstituie scena cât mai fidel posibil, artistul s-a documentat cu multă grijă; a consultat istorici cu privire la felul în care arăta Camera Comunelor în secolul al XVII-lea și cu privire la costumele personajelor. A cutreierat conacele încercând să vadă cât mai multe portrete ale membrilor Parlamentului de atunci. Pe scurt, a procedat așa cum ar proceda astăzi un producător conștiincios atunci când trebuie să reconstruiască o asemenea scenă în vederea realizării unui film sau unei piese istorice. Nu ne putem pronunța dacă aceste demersuri au fost sau nu inutile, dar adevărul e că, mai bine de un secol, o mulțime de artiști, mari sau mediocri, au procedat la fel, străduindu-se să zugrăvească marile evenimente din trecut cu toată veridicitatea de care erau în stare. În cazul lui Copley, această tentativă de a evoca înfruntarea dramatică dintre rege și reprezentanții poporului era, cu siguranță, mai mult decât opera unui iubitor de istorie

dezinteresat. Cu numai doi ani mai înainte, George al III-lea trebuise să se supună cererilor coloniștilor și semnase pacea cu Statele Unite. Burke, din cercul căruia provenise sugestia pentru subiect, fusese un oponent fervent față de acest război, pe care îl considera nedrept și dezastruos. Semnificația evocării realizate de Copley acestei respingeri anterioare a pretențiilor regale a fost perfect înțeleasă de toată lumea. Se povestește că, atunci când regina a văzut pictura, uimită și deranjată, s-a întors spre tânărul american și, după o lungă și semnificativă tăcere, i-a spus acestuia: „Domnule Copley, ați ales un subiect cât se poate de nefericit pentru a vă exercita arta”. Și nu știa cât de nefericită urma să se dovedească această rememorare. Cei care își amintesc evenimentele istorice din acei ani vor fi frapați de faptul că, numai cu patru ani mai târziu, scena din pictură a fost reeditată în Franța. De această dată, Mirabeau i-a refuzat regelui dreptul de a se opune reprezentanților poporului, și astfel a dat semnalul de pornire pentru Revoluția Franceză din 1789.

Interesul arătat de Copley trecutului național englez are ceva romantic și poate fi asemuit cu „renașterea gotică” pe care am văzut-o manifestându-se în arhitectură. Revoluția Franceză va da un impuls considerabil acestui interes pentru istorie, dar va reține mai ales subiecte eroice. Revoluționarilor francezi le plăcea să se considere reîncarnarea grecilor și romanilor; pictura lor, ca și arhitectura, reflectă această prețuire față de ceea ce numeau „măreția și virtuțile romane”. Noua școală era

dominată de personalitatea lui Jacques Louis David (1748-1825), artist „oficial” al guvernelor revoluționare. El desena costumele și decorurile pentru sărbătorile Ființei Supreme, al cărei mare preot a fost Robespierre. Acești oameni erau conștienți că trăiau niște timpuri eroice; știau că evenimentele din vremea lor erau la fel de demne de atenția artiștilor ca istoria greacă sau istoria romană. După ce Marat a fost asasinat în baie de Charlotte Corday, David l-a pictat ca pe un martir mort pentru credința sa (ilustr. 316). Marat lucra în baie, după cum îi era obiceiul, când asasina l-a înjunghiat, exact în momentul în care urma să semneze o cerere înmânată de ea.



316. Jacques Louis David, *Marat asasinat*, 1793, ulei pe pânză, 165 x 128,3 cm. Bruxelles, Muzeul Regal de Arte Frumoase

Un astfel de eveniment nu se preta la o punere în scenă grandioasă. Dar David a reușit să facă din el ceva eroic, respectând cu fidelitate amănuntele împrejurării. Artistul învățase de la sculptura antică secretul de a conferi noblețe și frumusețe corpului uman doar prin reliefarea mușchilor și tendoanelor. Arta antică îl mai învățase să atingă simplitatea eliminând tot ce nu era esențial pentru efectul principal. Nu a folosit culori strălucitoare și nici racursiuri savante. E o operă plină de austeritate, celebrând un umil „prieten al poporului”, cum își spunea Marat, mort ca un martir pentru cauza lui.

Făcând parte din aceeași generație cu David, marele pictor spaniol Francisco Goya (1746-1828) s-a depărtat și el de subiectele tradiționale. Se formase în cea mai bună tradiție a picturii spaniole, cea a lui El Greco (ilustr. 238) și Velázquez (ilustr. 264). Tabloul lui *Femei în balcon* (ilustr. 317) arată că, spre deosebire de David, nu a renunțat la strălucirea tușei în schimbul unei solemnități clasice.



317. Francisco Goya, *Femei în balcon*, cca 1810-1815, ulei pe pânză, 194,8 x 125,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art

Marele pictor din secolul al XVIII-lea, Giovanni Battista Tiepolo (ilustr. 288), și-a sfârșit zilele ca pictor al Curții din Madrid, și în tablourile lui Goya regăsim ceva din strălucirea picturii sale.

Totuși, personajele lui Goya aparțin unei alte lumi. Cele două femei care aruncă ocheade provocatoare trecătorilor, în timp ce doi galanți cu înfățișare sinistră fac de pază în spatele lor, se apropie mai mult de lumea lui Hogarth.



318. Francisco Goya, *Regele Ferdinand al VII-lea al Spaniei*, cca 1814, ulei pe pânză, 207 x 140 cm. Madrid, Museo del Prado

Portretele lui Goya, care l-au impus la Curtea Spaniei (ilustr. 318), seamănă doar superficial cu cele ale lui Van Dyck (ilustr. 261) sau Reynolds: scânteierea magică a mătășii și a aurului amintește de Tițian sau Velázquez. Totuși, Goya își privea modelele cu alți ochi. Nu că acești artiști și-ar fi pictat modelele mai frumoase decât erau în realitate, dar Goya era necruțător. Le-a zugrăvit astfel încât trăsăturile le exprimă pregnant vanitatea, urâtenia, poftele și nimicnicia. Niciun pictor de curte, nici înainte, nici după el, nu a îndrăznit să-și zugrăvească astfel modelele (ilustr. 319).



319. Francisco Goya, *Regele Ferdinand al VII-lea al Spaniei*, detaliu

Goya și-a manifestat independența față de convenții nu doar în domeniul portretului. Ca și Rembrandt, el a lăsat un mare număr de gravuri, cele mai multe dintre ele fiind executate printr-o tehnică nouă, numită *acvatintă*, o combinație de linii și efecte de umbră. Marea originalitate a gravurilor lui Goya constă în faptul că cele mai multe dintre ele nu înfățișează un subiect precis, ci evocă viziuni fantastice pline de vrăjitoare și apariții insolite. Unele sunt adevărate acuzații la adresa puterii stupide și înapoiate, la adresa cruzimii și opresiunii; ele exprimă reacția artistului față de evenimentele la care fusese martor. Alte gravuri par pur și simplu că ilustrează coșmarurile autorului. Ilustrația 320 reproduce una dintre cele mai halucinante viziuni ale lui: ea înfățișează un gigant așezat la marginea lumii.



320. Francisco Goya, *Colosul*, cca 1818, acvatintă, 28,5 x 21 cm

Mărimea colosală e subliniată de scara mică a peisajului din prim-plan, peisaj unde casele și castelele sunt doar niște pete infime. Acea figură fantastică, rodul unei imaginații extravagante, e desenată cu precizia unui studiu după natură. Monstrul se află așezat la marginea peisajului luminat de lună, ca un spirit demonic.

Oare Goya se gândea la patria lui strivită de război și de nebunia oamenilor? Sau pur și simplu dădea frâu liber fanteziei, așa cum fac poeții? Lucrul cel mai remarcabil la această rupere cu tradiția este că artiștii se simțeau acum liberi să exprime pe hârtie sau pânză viziuni care până atunci țineau exclusiv de domeniul poezilor.

Exemplul cel mai potrivit al acestei noi atitudini față de artă îl constituie poetul mistic englez William Blake (1757-1827), care era cu 11 ani mai tânăr decât Goya. Spirit profund religios, Blake trăia într-un univers doar al lui. Respingea arta academică și refuza să-i respecte canoanele. Unii dintre contemporanii lui îl considerau pur și simplu nebun, alții vedeau în el doar un excentric inofensiv. Doar câțiva prieteni i-au înțeles geniul și l-au ajutat să nu moară de foame. Artistul își câștiga cu greu existența făcând gravuri, la comandă sau ca să-și illustreze propriile scrieri. Figura 321 ne înfățișează o ilustrație a lui Blake pentru poemul lui, *Europa, o profeție*.



321. William Blake, *Crearea lumii (Urizen)*, 1794, acvaforte în relief cu acuarelă, 23,3 x 16,8 cm. Londra, British Museum

Se spune că a avut această viziune: un bătrân enigmatic aplecându-se să măsoare globul cu un compas. Îi apăruse plutind deasupra capului, în capătul de sus al scării, în casa lui aflată la periferia Londrei. Există un text biblic (*Pildele lui Solomon* VIII, 22-27) în care Înțelepciunea vorbește astfel:

Domnul m-a făcut cea dintâi dintre lucrările lui... Înainte de orice început... Înainte de întărirea munților, înainte de a fi dealurile... când a întocmit Domnul cerurile, eu eram de față; când a tras o zare pe fața adâncului, când a pironit norii sus, când au țâșnit cu putere izvoarele adâncului.

Această viziune grandioasă este tema ilustrației lui Blake: Dumnezeu măsoară cu compasul fața pământului. Artistul îl admira foarte mult pe Michelangelo, și această admirație transpare aici cât se poate de clar (vezi și ilustr. 200). Dar figura personajului lui Blake este complet ireală și pare născută dintr-un vis. Trebuie spus că își făcuse un fel de mitologie personală; nu e vorba aici chiar de Creatorul din textele biblice, ci de un geniu imaginat de artist, numit de el Urizen. Pentru artist, Urizen era cu adevărat creatorul lumii, dar, pentru că Blake considera această lume rea, îl concepea pe creatorul ei ca pe un geniu al răului. De unde și caracterul de coșmar al acestei viziuni, unde compasul strălucește

ca un fulger într-o noapte în care s-a dezlănțuit furtuna.

Blake era atât de cufundat în viziunile lui, încât refuza să deseneze după natură, încrezându-se doar în privirea lui interioară. Să remarcăm desenul incorect ar însemna să rămânem în afara subiectului. Asemenea artiștilor din Evul Mediu, Blake nu era deloc preocupat de o reprezentare exactă; figurile provenite din visurile lui erau, pentru el, atât de încărcate de sensuri, încât problema corectitudinii desenului îi părea irelevantă. Blake a fost primul artist după Renaștere care s-a revoltat în mod deschis contra tuturor canoanelor tradiționale, și contemporanii lui poate că aveau motive să fie surprinși. A fost nevoie de mai bine de un secol ca să fie recunoscut drept unul dintre principalii reprezentanți ai artei engleze.

Pictura peisagistică a beneficiat cel mai mult de atitudinea nouă față de subiecte. Artiștii care își câștigau viața pictând peisaje cu conace, parcuri sau priveliști pitorești nu erau deloc luați în serios. Odată cu apariția romantismului, pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, ideile s-au schimbat și artiști importanți și-au consacrat viața ridicării picturii peisagistice la o nouă demnitate. Tradiția existentă putea fi un imbold, dar și o piedică, și ne putem face o părere concludentă dacă examinăm tot ce-i deosebea pe doi mari pictori peisagiști din aceeași generație: William Turner (1775-1851) și John Constable (1776-1837). Astfel, descoperim, amplificat, contrastul dintre Reynolds și Gainsborough. Ca și Reynolds, Turner a

avut un succes oficial imens și, la fel ca el, era obsedat de ideea tradiției. Avea ambiția să-l egaleze, dacă nu să-l depășească pe Claude Lorrain (ilustr. 255). Donând țării sale tablourile și studiile proprii, a cerut în mod deosebit ca unul dintre ele (ilustr. 322) să fie întotdeauna expus lângă o operă de Claude Lorrain.



322. William Turner, *Întemeierea Cartaginei*, 1815, ulei pe pânză, 155,6 x 231,8 cm. Londra, National Gallery

La drept vorbind, cei doi pictori sunt foarte diferiți. Frumusețea lucrărilor lui Lorrain constă în simplitatea lor plină de seninătate, în precizia limpede a visului său, în absența oricărui efort brutal. Lumea lui Turner e și ea tot o lume de vis scăldată în lumină

și strălucind de frumusețe, dar, la el, mișcarea ia locul calmului senin; sobrietatea armonioasă dispare în fața etalării unor efecte sclipitoare. A folosit din plin în picturile sale efectele ce le puteau face mai emoționante și dramatice, și numai un artist genial ca el a putut evita căderea în facil la care l-ar fi putut duce o astfel de acumulare de artificii relativ comune. Totuși, a lucrat cu o asemenea plăcere și îndemânare, încât a reușit s-o facă, și cele mai bune picturi ale sale ne oferă, într-adevăr, o viziune asupra grandorii naturii, în ceea ce are mai romantic și mai sublim. Ilustrația 323 reproduce una dintre lucrările cele mai îndrăznețe ale lui Turner; e vorba de un vapor surprins de o furtună de zăpadă.



323. William Turner, *Vapor surprins de viscol*, 1842, ulei pe pânză, 91,5 x 122 cm. Londra, Tate Gallery

Putem aprecia originalitatea artistului dacă vom compara această învolburare cu pictura marină a lui Vlieger reprodusă de ilustrația 271. Artistul olandez din secolul al XVII-lea a completat, într-un fel, ceea ce descoperea privirea lui cu ceea ce mintea lui presupunea că se află acolo. Știa foarte bine cum era construită o navă și cum era echipată, astfel că a pictat toate aceste detalii cu o precizie atât de mare, încât am putea să reconstituim aceste vase. Dar, numai pe baza tabloului lui Turner, n-am putea deloc să ne facem o idee despre un vapor cu aburi din

secolul al XIX-lea. Zărim doar o carcasă întunecată și un pavilion fluturând în vârful unui catarg. Dar simțim cu intensitate lupta cu o mare dezlănțuită și niște rafale de temut. Avem impresia că percepem forța vântului și șocul talazurilor. Detaliile sunt estompate de întunecimea furtunii, sfâșiata de fulgere violente de lumină. Nu știu dacă Turner a asistat vreodată la o furtună asemănătoare cu cea pe care a pictat-o, dar știu că așa ne imaginăm dezlănțuirea elementelor redată în opera unui poet sau a unui compozitor romantic. La Turner, natura exprimă emoțiile omului în fața unor forțe care îl depășesc, și admirăm artistul care a știut să înfățișeze cu atâta vigoare dezlănțuirea elementelor naturii.

Atitudinea lui Constable era cu totul diferită. Aceeași tradiție care îl îndemna pe Turner la o emulație fecundă era pentru el doar un obstacol stânjenitor. Nu pentru că nu i-ar fi admirat pe marii maestri din trecut, dar încerca să vadă cu ochii lui, nu cu cei ai lui Claude Lorrain. Gainsborough (ilustr. 307) pășise deja pe acest drum, dar păstrând grija pentru „pitorescul” tradițional, considerând mai departe natura un cadru plăcut al unor scene idilice. Pentru Constable, toate aceste idei erau lipsite de importanță. El era preocupat doar de adevăr. Iată ce îi scria unui prieten în 1802: „Ar trebui să fie loc și pentru un pictor natural; cel mai mare defect, la ora actuală, este bravura, pretenția de a dori să faci ceva care să depășească adevărul”.

Peisagiștii la modă, care lucrau în stilul lui Claude Lorrain, puseseră la punct o serie de formule care îi

permiteau chiar și unui simplu amator să compună un peisaj sofisticat. Un copac maiestuos, în prim-plan, servea drept punct de contrast pentru punerea în valoare a panoramei din zare, pornind din centrul tabloului. Chiar și culoarea fusese stabilită: tonuri calde pentru prim-planuri și nuanțe de albastru-deschis la orizont. Până și norii, și scoarța zgrunțuroasă a copacilor, totul se picta după rețete verificate. Dar Constable respingea aceste prejudecăți. Se spune că, atunci când un prieten i-a reproșat că nu a pictat tot ce se afla în prim-plan cu acea tonalitate aurie și caldă tradițională, pe care o compara cu culoarea unei viori vechi, Constable ar fi luat o vioară și ar fi așezat-o pe iarbă, marcând astfel în mod evident tot ceea ce deosebește o pajiște de un verde proaspăt de o concepție atât de convențională. Dar Constable nu dorea să șocheze lumea prin inovații îndrăznețe, ci doar să fie fidel propriei viziuni. Se ducea la țară să facă schițe după natură, care îi foloseau la atelier, pentru compunerea unor tablouri mari.



324. John Constable, *Studiu de copaci*, cca 1821, ulei pe hârtie, 24,8 x 29,2 cm. Londra, Victoria and Albert Museum

Aceste schițe (ilustr. 324) sunt adesea și mai realiste decât tablourile terminate, dar era încă prea devreme pentru ca publicul să accepte transpunerea unei impresii fugare ca operă demnă de a-i fi propusă.

Totuși, marile peisaje ale lui Constable au făcut senzație când au fost expuse pentru prima dată. Ilustrația 325 reproduce tabloul care, expus la Paris în 1824, l-a făcut pe Constable celebru peste noapte.



325. John Constable, *Carul cu fân*, 1821, ulei pe pânză, 130,2 x 185,4 cm. Londra, National Gallery

El reprezintă un car trecând prin vadul unui râu. Cursul liniștit al râului, moara simplă și modestă, pajiștile înșorite, norii fugari, totul sugerează sinceritatea absolută a pictorului, refuzul său de a forța în vreun fel natura, lipsa totală de afectare.

Ruptura cu tradiția lăsa astfel artiștilor posibilitatea de a alege între două căi diferite, exemplificate de Turner și Constable. Una poetică, urmărind efecte emoționante sau dramatice; alta care se menținea la datele stricte ale motivului, încercând să-i descopere secretele cu toată onestitatea și răbdarea posibile. Prima dintre aceste tendințe a fost îmbrățișată în

Europa de pictori importanți, începând cu Caspar David Friedrich (1774-1840), un german contemporan cu Turner. Peisajele sale reflectă spiritul poeziei lirice romantice, cum fac în muzică liedurile lui Schubert. Un peisaj de munte pictat de el (ilustr. 326) ne poate duce cu gândul la un peisaj chinezesc (ilustr. 98), atât de aproape și el de poezia națională.



326. Caspar David Friedrich, *Ceata ridicându-se pe munte*, cca 1815-1820, ulei pe pânză, 54,9 x 70,3 cm. München, Neue Pinakothek

Dar, oricât de mare și de justificat a fost succesul unora dintre acești pictori în timpul vieții lor, considerăm astăzi că cei care, pe urmele lui

Constable, au încercat să redea lumea vizibilă fără o grijă preconcepută de a evoca un univers poetic, au realizat opere de o importanță mai mare și mai durabilă.



*Carol al X-lea al Franței oferind medalii la Salonul din 1824, 1825-1827, pictură de François Joseph Heim, ulei pe pânză, 173 x 256 cm.
Paris, Muzeul Luvru*

25. REVOLUȚIA PERMANENTĂ

Secolul al XIX-lea

Fenomenul care s-a produs în preajma Revoluției Franceze și pe care l-am numit, pentru mai multă comoditate, ruptura cu tradiția, avea să transforme în mod inevitabil condițiile de viață și de muncă ale artiștilor. Critica, amatorii de artă, academiile și noul obicei al expozițiilor contribuiseră la accentuarea deosebirii dintre Arta cu A mare și simpla exercitare a unei meserii, fie ea de pictor sau arhitect. În curând, bazele seculare ale artei vor fi amenințate din altă direcție. Revoluția industrială va provoca decadența solidelor tradiții meșteșugărești, munca manuală va ceda locul mașinii și atelierul – uzinei.

Consecințele directe ale acestor transformări s-au manifestat mai întâi în arhitectură. Dispariția unor meșteșugari talentați, agravată de căutarea cvasimaniacă, înainte de orice, a unui „stil” și a „frumosului”, a fost gata să-i amenințe existența. Printr-un paradox ciudat, s-a construit mai mult în cursul secolului al XIX-lea decât în toată era noastră. Este secolul marii expansiuni a orașelor, atât în Europa, cât și în America; ogoare întinse au fost transformate în terenuri de construcții. Și totuși, în pofida acestei activități arhitecturale frenetice, această perioadă nu are stilul ei. Folosirea manualelor de arhitectură care, corectată de un

anumit empirism, fusese atât de fecundă până în secolul al XVIII-lea, a fost în general abandonată ca prea simplă și prea „neartistică”. Omul de afaceri sau adunarea municipală care dorea să construiască o uzină, o gară, o școală sau un muzeu voia „artă” pe bani. De aceea, după ce arhitectul se achita de sarcinile lui în privința condițiilor de utilizare practică a clădirii, i se cerea cel puțin o fațadă în stil gotic, sau să dea întregului edificiu aparența unei fortărețe, unui palat de pe timpul Renașterii sau – de ce nu – unei moschei. S-au stabilit unele convenții, care n-au adus nicio soluție problemei: alegerea, de preferință, a stilului gotic pentru biserici, ca fiind mai reprezentativ pentru secolele de credință; recurgerea mai cu seamă la stilul baroc, foarte teatral, pentru sălile de spectacole; respectarea formelor nobile ale Renașterii italiene pentru palatele publice sau private.

Ar fi însă nedrept să pretindem că în secolul al XIX-lea nu au existat arhitecți talentați. Dar condițiile artei lor nu-i ajutau deloc. Cu cât imitau mai conștiincios stilurile din trecut, cu atât mai puțin planurile lor aveau șansa de a răspunde destinației edificiului pe care trebuiau să-l construiască. Și, dacă se hotărau la un anumit număr de libertăți față de convențiile stilului ales, de cele mai multe ori rezultatul nu era deloc unul fericit. Totuși, câțiva arhitecți au știut să depășească această alternativă și să creeze ceva ce nu e nici imitație, nici invenție extravagantă. Edificiile construite de ei au devenit în orașele noastre niște puncte de reper familiare, care

ni se pare că fac parte integrantă din peisaj. Acest lucru e valabil, de exemplu, pentru Parlamentul din Londra (ilustr. 327).



327. Charles Barry și Augustus Welby Northmore Pugin, Parlamentul din Londra, 1835

Istoria lui ilustrează dificultățile cărora au fost nevoiți să le facă față arhitecții din secolul al XIX-lea. După ce vechea clădire a Parlamentului a ars în 1834, s-a organizat un concurs și juriul a ales proiectul lui Sir Charles Barry (1795-1860), specialist în stilul Renaissance. Totuși, deoarece libertățile civile în Anglia își aveau fundamentul în realizările din Evul Mediu, s-a convenit alegerea stilului gotic pentru sanctuarul democrației engleze – punct de vedere

însușit fără discuții după ultimul război mondial, când a fost vorba de restaurarea Parlamentului, distrus de bombele germane. În consecință, Barry a fost nevoit să apeleze la ajutorul unui specialist în artă gotică, A.W.N. Pugin (1812-1852), al cărui tată contribuise pe vremuri la revigorarea acestui stil. Colaborarea s-a stabilit aproximativ pe aceste baze: Barry hotărâ proporțiile și structura generală a edificiului, iar Pugin se ocupa de decorația exterioară și interioară. Pentru noi, un astfel de compromis nu-i deloc mulțumitor, dar, în realitate, rezultatul nu a fost chiar atât de rău. Văzută de la distanță, prin ceața londoneză, silueta edificiului lui Barry nu e lipsită de o anumită demnitate și, văzute de aproape, detaliile gotice au un anumit farmec romantic.

În ceea ce privește pictura și sculptura, domenii în care convențiile „stilurilor” joacă un rol mai puțin important, am fi putut crede că aceste arte vor fi mai puțin afectate de ruptura cu tradiția. Totuși, nu a fost așa. Desigur, existența artiștilor nu a fost niciodată lipsită de dificultăți sau de griji, dar, până atunci, cel puțin pentru marea lor majoritate, nu se punea nicio problemă în privința sensului misiunii lor în această lume. Soarta lor era, ca să spunem așa, stabilită dinainte, precum cea a oricărui meșteșugar. Există întotdeauna o cerere pentru tablouri de altar sau pentru portrete; era nevoie de tablouri și de fresce pentru a împodobi locuințele celor bogați. Pentru toate aceste lucrări, era de ajuns ca artistul să urmeze un drum deja stabilit. Făcea munca pe care o aștepta clientul de la el. Evident, era liber să producă

doar o operă banală sau să facă din comanda primită un punct de plecare pentru realizarea unei capodopere. Dar, în general, se bucura de o situație mai mult sau mai puțin stabilă. În cursul secolului al XIX-lea, acest climat de securitate dispare. Respingerea tradițiilor deschidea o libertate absolută în alegerea altor căi. Acum pictorul hotăra dacă va picta peisaje sau episoade din istorie, dacă va împrumuta subiectele din scrierile autorilor antici, ale lui Shakespeare sau ale contemporanilor săi, dacă va adopta clasicismul lui Louis David sau va merge pe linia maestrilor romantici. Dar, cu cât se dezvoltă mai mult această libertate, cu atât mai mult scădeau șansele pentru ca gustul artistului să coincidă cu cel al publicului. Amatorii de pictură au în general în minte o anumită idee. Vor să aibă echivalentul a ceea ce au văzut deja undeva. Până atunci, artistul făcea față cu ușurință acestei exigențe, pentru că, chiar dacă se deosebeau mult prin valoarea artistică, operele din aceeași perioadă aveau foarte multe similitudini. Acum, când această unitate, rod al tradiției, dispăruse, relațiile dintre artiști și clienți deveneau, de cele mai multe ori, dificile și chiar încordate. Artistul nu mai voia să accepte ideile inflexibile ale clientului. Dacă era constrâns de necesitate, avea sentimentul că face concesii incompatibile cu respectul față de sine și cu grija față de reputația lui în fața colegilor de breaslă. Și, dacă respingea sistematic orice comandă imposibil de conciliat cu propriile exigențe, era pur și simplu în pericol să moară de foame. De aceea, în cursul

secolului al XIX-lea, s-a căscat o prăpastie între artiștii care, din principiu sau temperament, nu ezitau să vină în întâmpinarea dorințelor publicului, și cei care lucrau pentru glorie într-o izolare voită. Această stare de lucruri se agrava din cauza revoluției industriale, a declinului meșteșugurilor, a apariției unei noi clase mijlocii, de cele mai multe ori lipsită de cultură, a producției crescânde a unor mărfuri ieftine și fără valoare, pretins „artistice”, și, în consecință, a deprecierii bunului-gust.

În general, între public și artiști stăruia o neîncredere reciprocă. Pentru omul de afaceri îmbogățit, artistul era un fel de impostor care cere sume absurde pentru ceea ce el nu considera o muncă. La rândul lor, artiștii, cu o plăcere răutăcioasă, impresionau „burghezul”, îl scandalizau, îi șocau îngâmfarea. Treptat, au ajuns să creadă că aparțin unei specii deosebite și s-au străduit să marcheze prin aspectul exterior disprețul lor față de convenții și de „respectabilitate”. Toate acestea nu aveau niciun rost, dar erau inevitabile. De altfel, trebuie să recunoaștem că, deși situația nouă era periculoasă pentru artiști, existau și compensații. Pericolele sunt evidente. Artistul care își vindea sufletul și le cânta în strună celor lipsiți de bun-gust era pierdut. La fel stăteau lucrurile și pentru cel a cărui dramă era de a se considera un geniu doar pentru că nu găsea clienți. Dar, la drept vorbind, situația era disperată doar pentru firile slabe. Această totală libertate de alegere, această independență față de capriciile unui amator, dobândite cu prețul a multe

eforturi, erau în sine niște cuceriri esențiale. Pentru prima dată, arta putea cu adevărat să exprime, fără piedici și restricții, tot ce însemna o individualitate; dar, evident, prima condiție era să existe o individualitate!

Lucrul acesta pare paradoxal. Se crede îndeobște că orice artă este un mijloc de „expresie” și, într-o oarecare măsură, e adevărat. Dar problema nu-i chiar atât de simplă pe cât s-ar putea crede. Este foarte evident că arta egipteană nu permitea deloc artistului să-și exprime individualitatea. Regulile și convențiile erau prea categorice spre a lăsa mult loc liberei alegeri. Problema s-ar putea rezuma astfel: acolo unde nu există și altă opțiune, nu poate să existe expresie. Să luăm un exemplu. O femeie știe să exprime ceva din personalitatea ei prin modul în care se îmbracă, adică printr-o opțiune care îi subliniază înclinațiile și preferințele. Alegerea elementelor vestimentare constituie o indicație despre ideea pe care o femeie și-o face despre ea însăși și ideea pe care dorește să ne-o facem despre ea. Dacă aceeași femeie ar fi obligată să poarte uniformă, contribuția ei personală s-ar reduce la câteva detalii. Ei bine, stilul poate fi comparat cu o uniformă! Este sigur că, în cursul istoriei, marja de libertate a artistului a crescut permanent și, odată cu ea, posibilitatea fiecăruia de a-și manifesta direct individualitatea. Această marjă era deja destul de mare pentru ca oricine să sesizeze ce-i deosebește pe Fra Angelico de Masaccio, pe Rembrandt de Vermeer din Delft. Totuși, niciunul dintre acești artiști nu era ghidat în mod conștient în

alegerile sale de grija de a-și exprima personalitatea. Ideea că acesta ar putea fi scopul esențial al artei nu putea să apară decât după dispariția scopurilor recunoscute până atunci. În consecință, având în vedere situația în care ajunseseră lucrurile în cursul secolului al XIX-lea, o astfel de idee era perfect justificată. Cunoscătorii căutau acum în pictură cu totul altceva decât o simplă manifestare a abilității; aceasta devenise un lucru mult prea obișnuit ca să i se acorde o prea mare atenție. Artei i se cerea acum contactul direct cu un spirit superior; erau căutați oameni ale căror opere să manifeste în mod vădit o sinceritate totală, care să nu se mulțumească cu efecte împrumutate și la care fiecare trăsătură de penel să se potrivească cu propria conștiință.

În această privință, istoria picturii din secolul al XIX-lea se deosebește mult de felul în care s-a derulat istoria artei în epocile precedente. Pe vremuri, artiștii cei mai remarcabili erau și cei care primeau comenzile cele mai importante, devenind astfel celebri. E de ajuns să ne gândim la Giotto, Michelangelo, Holbein, Rubens sau chiar la Goya. Uneori existau și drame, firește; se întâmpla ca un pictor să nu fie onorat în țara lui așa cum ar fi meritat, dar, în ansamblu, artiștii și publicul împărtășeau unele credințe și erau de acord asupra unor criterii de calitate. Abia în secolul al XIX-lea a apărut o prăpastie între artiștii de succes – cei care alimentau arta oficială – și nonconformiști, care au fost apreciați mai ales după moarte. De aici rezultă un paradox ciudat. Chiar și astăzi, puțini sunt specialiștii

care cunosc bine „arta oficială” din secolul al XIX-lea. Cei mai mulți dintre noi sunt familiarizați cu unele dintre produsele sale – monumentele personalităților importante din parcurile publice, picturile murale ale primăriilor și vitraliile bisericilor –, dar aproape toate ni se par atât de învechite, încât nu le mai dăm atenție. Într-un fel, le putem compara cu unele gravuri după lucrări celebre, prezente cândva la o expoziție, pe care le vedem împodobind uneori saloanele unor hoteluri demodate.

Poate că există o explicație pentru acest dezinteres. Apropo de tabloul lui Copley care îl reprezenta pe Carol I în fața Parlamentului (ilustr. 315), spuneam că eforturile lui pentru înfățișarea unui moment dramatic din istorie, într-un mod cât mai exact, provocaseră o impresie durabilă și că, timp de aproape un secol, mulți pictori au lucrat cu asiduitate la tablouri istorice consacrate unor oameni vestiți din trecut – Dante, Napoleon sau George Washington – într-un moment spectaculos din viața lor. Am fi putut adăuga că astfel de tablouri teatrale cunoșteau un mare succes în expoziții, dar își pierdeau rapid atracția. Viziunea noastră despre trecut tinde să se schimbe foarte repede. Costumele și decorurile elaborate nu mai sunt convingătoare, în scurt timp, iar gesturile eroice par exagerate. Poate că va veni o vreme când aceste opere vor fi „redescoperite” și va fi posibil să se facă o deosebire între cele lipsite de orice valoare și cele de o oarecare calitate. Adevărul e că toată această artă nu era chiar atât de lipsită de conținut și de convențională pe cât considerăm astăzi.

Numai că, de la Revoluția Franceză, cuvântul „artă” și-a schimbat sensul și o istorie a artei din secolul al XIX-lea nu va deveni niciodată istoria artiștilor cu cei mai mulți clienți și cei mai bine plătiți din epocă. Ea ne apare mai curând ca istoria unui grup mic de oameni solitari care aveau curajul și perseverența să gândească singuri, să înfrunte convențiile cu un ochi critic și să deschidă astfel căile noi ale artei.

Principala scenă a acestei istorii agitate a fost Parisul, devenit în secolul al XIX-lea un centru artistic comparabil cu ceea ce fuseseră Florența în secolul al XV-lea și Roma în secolul al XVII-lea. Artiștii din lumea întreagă veneau să studieze la Paris și să participe la discuțiile interminabile despre natura artei în cafenelele din Montmartre, unde se plămădea treptat noua concepție despre artă.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, cel mai important pictor conservator a fost Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Fusesse elevul și susținătorul fidel al lui David, admirând ca și el arta eroică din Antichitatea clasică. Ingres susținea importanța unei precizii absolute în studiul modelului viu; respingea improvizația și dezordinea. Ilustrația 328 dovedește talentul lui de a zugrăvi formele și claritatea compoziției sale.



328. Jean Auguste Dominique Ingres, *La Grande Baigneuse*, 1808, ulei pe pânză, 146 x 97,5 cm. Paris, Muzeul Luvru

E lesne de înțeles că mulți artiști au fost seduși de această tehnică infailibilă și impresionați de personalitatea lui Ingres, chiar dacă nu-i împărtășeau ideile. Dar înțelegem la fel de ușor și faptul că unii dintre contemporanii săi, mai pasionați, au considerat insuportabilă această perfecțiune rece.

Eugène Delacroix (1798-1863) a fost portdrapelul criticilor aduse lui Ingres. El făcea parte dintr-o familie de revoluționari și era o fire complexă, evantaiul simpatiilor sale fiind foarte divers, iar *Jurnalul* lui arată că nu i-ar fi plăcut să fie considerat un revoltat extremist. I s-a pus această etichetă pentru că nu accepta normele Academiei. Toate discursurile despre greci și romani, insistând asupra corectitudinii desenului și imitației constante a statuiilor antice, îl iritau. Delacroix considera că, în pictură, culoarea și imaginația erau mult mai importante decât desenul și tehnica. În timp ce Ingres și școala lui cultivau „marea manieră” și îi admirau pe Poussin și Rafael, Delacroix șoca cunoscătorii preferându-i pe venețieni și pe Rubens. Era sătul de subiectele erudite pe care Academia le cerea pictorilor să le înfățișeze; a călătorit în Africa de Nord în 1832, ca să studieze culorile strălucitoare și veșmintele pitorești ale arabilor. După ce a asistat, la Tanger, la o demonstrație ecvestră cu călăreți arabi, a notat în *Jurnalul* lui (29 ianuarie 1832): „Mai întâi s-au ridicat în două picioare și s-au bătut cu o

înverșunare atât de mare, încât m-am înfiorat de teamă pentru călăreți, dar arătau admirabil pentru pictură. Am văzut acolo, sunt sigur, tot ceea ce... Rubens a putut imagina mai fantastic și mai grațios”.



329. Eugène Delacroix, *Înfruntarea cailor*, 1832, ulei pe pânză, 60 x 73,2 cm. Montpellier, Muzeul Fabre

Ilustrația 329 ne înfățișează una dintre operele create în urma acestei călătorii. Într-un astfel de tablou, totul încalcă regulile școlii lui David. Nu vom găsi contururi clare, nici nuduri modelate în degradeuri de umbră și lumină, nici compoziția cu

scrupulozitate echilibrată, nici măcar un subiect civic sau exemplar. Adevăratul scop al pictorului este să fim prinși de intensitatea momentului, să împărtășim cu el bucuria în fața acestei scene pline de mișcare și de pitoresc: elanul unei trupe de călăreți arabi, tensiunea unui cal pursânge care se cabrează. Delacroix a lăudat tabloul lui Constable expus la Paris (ilustr. 325), dar romantismul subiectelor sale îl apropie poate, într-un anumit sens, mai mult de Turner.

Oricum, știm că Delacroix admira un peisagist din generația lui a cărei artă, am putea spune, formează o punte între acele concepții opuse despre natură: Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875).

Asemenea lui Constable, Corot a încercat la început să redea realitatea cât se poate de fidel, dar realitatea pe care dorea s-o surprindă era oarecum diferită. Ilustrația 330 arată că se concentra mai puțin asupra detaliilor, cât asupra formei generale și a tonului motivelor, ca să redea căldura și calmul unei zile de vară din Sud.



330. Jean-Baptiste Camille Corot, *Parcul Villei d'Este de la Tivoli*, 1843, ulei pe pânză, 43,5 x 60,5 cm. Paris, Muzeul Luvru

Întâmplarea face ca și Fragonard să fi ales, cu aproape un secol în urmă, un aspect din grădina Villei d'Esté de la Roma (ilustr. 310), și poate că nu ar fi inutil să ne oprim un moment ca să comparăm aceste două lucrări, dar și altele, mai ales că peisajul căpăta o importanță crescândă în pictura secolului al XIX-lea. Fragonard urmărea în mod evident adevărul, în timp ce Corot aspira la o claritate și un echilibru care puteau să amintească vag de Poussin (ilustr. 254) și Lorrain (ilustr. 255), în timp ce lumina strălucitoare și atmosfera tabloului lui Corot sunt obținute cu mijloace total diferite. Aici, comparația cu Fragonard

ne poate ajuta din nou, deoarece vedem că el s-a concentrat asupra unei atente gradații a tonului. Ca desenator, tot ce avea la dispoziție erau albul hârtiei și diferitele intensități de maro; dar, dacă ne uităm, de exemplu, la peretele din prim-plan, vedem că aceste mijloace erau de ajuns ca să redea contrastul dintre umbră și lumina zilei. Corot obține efecte asemănătoare prin culori, și pictorii știu că nu-i ușor lucru, deoarece culoarea intră deseori în conflict cu gradările tonului pe care se putea baza Fragonard.

După cum ne amintim, Constable respinsese sfatul primit – să picteze prim-planul în tonuri calde de maroniu, așa cum făcuseră Claude Lorrain și alți pictori. Această înțelepciune convențională se baza pe următoarele constatări: nuanțele de verde prea vizibile contrastau puternic cu celelalte culori. Oricât de fidelă ne poate părea o fotografie (ilustr. 302, de exemplu), culorile ei intense ar avea cu siguranță un efect perturbator asupra gradării delicate a tonurilor de care s-a folosit și Caspar David Friedrich (ilustr. 326) ca să producă impresia de profunzime. De altfel, dacă privim *Carul cu fân* al lui Constable (ilustr. 325), observăm că și el a atenuat culoarea prim-planului și pe cea a frunzișului ca să rămână într-o gamă de tonalitate omogenă. Corot pare să fi surprins lumina strălucitoare și ceața luminoasă a peisajului cu paleta lui datorită unor mijloace noi. A lucrat cu un gri argintiu care nu absoarbe cu totul culorile, ci le menține în armonie, fără să se depărteze de realitatea vizuală. Este adevărat că, asemenea lui Lorrain și Turner, nu a ezitat niciodată să introducă în scenele

pictate personaje din trecutul biblic sau clasic și, în realitate, această înclinație poetică i-a adus până la urmă renumele internațional.

În pofida admirației lor față de măiestria calmă a lui Corot, colegii lui mai tineri nu doreau să-l urmeze pe această cale. Următoarea revoluție a urmărit în principal alegerea subiectului. Încă nu dispăruse doctrina academică potrivit căreia pictura nobilă trebuia să se limiteze la prezentarea unor eroi nobili, muncitorii sau țăranii fiind numai buni să apară în scene de gen, în stilul maestrilor olandezi. Pe la anul 1848, un grup de artiști s-au adunat la Barbizon, voind, asemenea lui Constable, să privească cu alți ochi natura. Unul dintre ei, Jean-François Millet (1814-1875), s-a străduit să picteze personajele așa cum înfățișau prietenii lui peisajul. Voia să zugrăvească viața țăranilor așa cum era, să picteze bărbați și femei lucrând la câmp. Este ciudat că s-a putut vedea aici ceva revoluționar, dar, în arta trecutului, țăranii erau considerați de regulă niște neciopliți comici, așa cum îi pictase Bruegel (ilustr. 246). De exemplu, celebrul tablou *Culegătoare de spice* (ilustr. 331) nu prezintă un incident dramatic sau anecdotic, ci ne înfățișează trei femei care muncesc din greu pe un ogor, după seceriș.



331. Jean-François Millet, *Culegătoarele de spice*, 1857, ulei pe pânză, 83,8 x 111 cm. Paris, Muzeul Orsay

Nu sunt nici frumoase, nici grațioase. Nimic idilic în acest tablou. Aceste țărânci cu gesturi lente și greoaie sunt absorbite de munca lor. Millet a scos în evidență corpurile solide și robuste și gesturile lor sobre. Personajele se detașează puternic pe fondul deschis al câmpiei însorite. Millet a știut să confere țăranilor o demnitate mult mai autentică decât a multor eroi pictați de академиști. Impresia de echilibru calm este obținută printr-o compoziție al cărei caracter întâmplător e doar aparent. În

mişcarea și raporturile dintre figuri există un ritm premeditat care dă ansamblului un fel de echilibru monumental și exprimă foarte bine tot ceea ce pictorul a văzut solemn în munca secerișului.

Gustave Courbet (1819-1877) a fost cel care a botezat această tendință, intitulând expoziția făcută de el într-o baracă din Paris, în anul 1855, „Realismul, G. Courbet”. Acest „realism” avea să marcheze o cotitură în evoluția artistică. Singurul maestru recunoscut de Courbet era natura. Până la un anumit punct, îl putem asemui cu Caravaggio (ilustr. 252). Nu urmărea eleganța, ci adevărul.



332. Gustave Courbet, *Bună ziua, domnule Courbet*, 1854, ulei pe pânză, 129 x 149 cm. Montpellier, Muzeul Fabre

S-a pictat pe el însuși (ilustr. 332), pe un drum de țară, cu trusa în spate, salutat cu respect de Bruyas, clientul și prietenul lui, și a intitulat tabloul *Bună ziua, domnule Courbet*. Pentru amatorul de mari compoziții academice, un astfel de tablou părea probabil copilăresc. Nici urmă de atitudine elegantă, nici dispuneri sau culori deosebite. O compoziție atât

de lipsită de artificii ne face să considerăm, prin comparație, foarte complex tabloul *Culegătoarele de spice* al lui Millet. Chiar și ideea de a se înfățișa pe sine, în cămașă, ca un vagabond, probabil că îi șocase pe respectabilii academicieni și publicul lor. În orice caz, asta și dorea Courbet. Voia ca tabloul lui să fie un protest contra prejudecăților timpului său, să irite înfumurarea burgheză, să proclame valoarea unei sincerități artistice fără compromisuri, opusă mănuirii abile a clișeelelor tradiționale. Operele lui Courbet sunt, fără îndoială, sincere. Într-o scrisoare din 1854, și-a exprimat el însuși speranța că își va câștiga întotdeauna existența cu ajutorul artei fără să se abată cât de puțin de la principiile sale, fără să-și înșele niciun moment conștiința, și că nu va picta vreodată o pânză cât de mică doar în scopul de a face cuiva pe plac sau de a o vinde mai ușor. Refuzul efectelor facile, hotărârea de a reda lumea așa cum o percepe ochiul au constituit o încurajare pentru mulți artiști să înfrunte convențiile și să-și urmeze doar propria conștiință artistică.

Aceeași grijă față de sinceritate, aceeași lehamite față de falsa măreție a artei oficiale au călăuzit un grup de pictori englezi pe căi foarte diferite de cele ale „realismului”. Se întrebau cum putuse arta să se împotmolească atât de rău. Academiiile susțineau că păstrează tradiția lui Rafael. Drept urmare, era tentant să crezi că Rafael și imitatorii lui împinseseră arta într-o direcție greșită, „idealizând” natura și urmărind frumusețea în detrimentul adevărului.

Dacă arta trebuia să fie reînnoită, nu trebuiau să ia

exemplu de la artiștii de dinaintea lui Rafael? Convinși că acest pictor se afla la originea răului și că trebuia să se adopte calea artizanilor onești cu credință în Dumnezeu, artiștii din acest grup și-au spus „Confreria preraphaelită”. Cel mai talentat dintre ei era fiul unui imigrant italian, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Unul dintre tablourile lui are ca temă Buna Vestire (ilustr. 333).



333. Dante Gabriel Rossetti, „*Ecce Ancilla Domini*”, 1849-1850, ulei pe pânză fixată pe lemn, 72,6 x 41,9 cm. Londra, Tate Gallery

În prezentarea acestei teme, există o tradiție medievală relativ constantă (ilustr. 141). În dorința de a reveni la spiritul Evului Mediu, Rossetti nu dorea deloc să imite acele tablouri. El dorea să rivalizeze cu naivitatea lor sinceră, să redea cu devoțiune scena în care îngerul o salută pe Fecioară: „Tulburată foarte mult de cuvintele acestea, Maria se întreba singură ce putea să însemne urarea aceasta” (*Luca* I, 29). Efortul pictorului de a atinge simplitatea și sinceritatea este evident. Vrea să ne facă să vedem scena cu o privire nealterată de înfățișarea sa prea frecventă. Dar, vrând să redea natura cu prospețimea pictorilor florentini din *Quattrocento*, prerafaeliții urmăreau imposibilul. Una era să admiri credința naivă a „primitivilor”, și cu totul altceva să încerci revenirea la ea. Un astfel de scop nu putea fi atins nici cu cea mai mare bunăvoință din lume. Naivitatea prerafaeliților era una impusă de ei înșiși. Punctul lor de plecare era aproape același ca al lui Millet sau Courbet, dar eforturile lor lăudabile i-au dus într-un impas, pentru că există o contradicție în a dori să devii primitiv. Voința fermă a măestrilor francezi de a vedea natura fără piedicile convențiilor s-a dovedit mult mai fructuoasă pentru generația următoare.

Al treilea val al revoluției picturale în Franța (după cea a lui Delacroix și cea a lui Courbet) a fost determinat de Edouard Manet (1832-1883) și prietenii lui. Acești artiști au luat foarte în serios programul lui

Courbet. Și au încercat să demaște tot ceea ce era convenție în artă. Ei au observat că acea certitudine a artei tradiționale de a fi ajuns să reprezinte natura așa cum o vedem se baza pe o concepție greșită. În orice caz, arta tradițională nu ajunsese, după părerea lor, decât la o reprezentare dintre cele mai artificiale a ființelor și lucrurilor. Pictorii își puneau modelele să pozeze în atelier, într-o lumină care venea dintr-o parte, și obțineau iluzia reliefului și a solidității prin treceri nuanțate de la lumină la umbră. Elevii de la academie erau obișnuiți de la început să-și bazeze tablourile pe acest joc destul de convențional dintre clar și obscur. Erau puși la început să deseneze mulaje de statui antice, cărora trebuiau să le reprezinte formele cu mare grijă, prin jocul de umbre mai mult sau mai puțin dense. După ce căpătau această obișnuință, o aplicau la tot ce pictau. Publicul era atât de obișnuit cu acest mod de a reprezenta lucrurile, încât nici măcar nu-i trecea prin minte că în aer liber nu percepem în general astfel de degradeuri. Soarele provoacă însă contraste violente. Ieșite din atmosfera artificială a atelierului, obiectele nu prezintă un relief atât de clar și, de regulă, nu seamănă deloc cu mulajul antic. Părțile luminate sunt mai strălucitoare decât în atelier, iar umbrele nu sunt în mod uniform cenușii sau negre, deoarece lumina reflectată de obiectele din jur afectează culoarea a ceea ce se află în umbră. Dacă dăm crezare doar ochilor noștri, în loc să luăm de bune niște idei preconcepute despre aspectul pe care trebuie să-l prezinte lucrurile conform regulilor academice, facem

cele mai pasionante descoperiri.

Nu e deloc surprinzător faptul că astfel de idei au fost la început considerate extravagante. De-a lungul istoriei artei, am putut constata că avem tendința să judecăm mai curând după ceea ce *știm*, decât după ceea ce *vedem*. Artiștii egipteni considerau de neconceput reprezentarea unei figuri fără să prezinte fiecare parte a ei din unghiul cel mai caracteristic. *Știau* cum arăta un picior, un ochi sau o mână. Iar din îmbinarea acestor detalii, văzute separat, compuneau imaginea unui om. Li s-ar fi părut revoltătoare reprezentarea unei figuri fără să i se vadă un braț, sau înfățișarea unui picior deformat de un racursi. Ne amintim că grecii au înlăturat această prejudecată și au introdus în arta lor viziunea în racursi (ilustr. 49). Cunoașterea teoretică a lucrurilor își recapătă importanța odată cu arta paleocreștină și se păstrează în toată perioada Evului Mediu (ilustr. 87), până în Renaștere. Ba chiar ne putem întreba dacă, într-un anumit sens, descoperirile Renașterii în materie de perspectivă științifică și anatomie nu cumva mai curând au accentuat, decât au diminuat cunoașterea teoretică asupra a cum *trebuie* să arate lumea, care a influențat permanent viziunea spontană a artistului. În cursul secolelor următoare, cei mai mari artiști și-au perfecționat continuu mijloacele de redare a lumii vizibile, dar niciunul dintre ei nu a pus la îndoială în mod serios ideea că, în natură, fiecare obiect are forma și culorile lui bine definite și constante, pe care este de ajuns să le transpui în pictură. De aceea, se poate spune că Manet și grupul

lui au fost inițiatorii unei revoluții în redarea culorilor, aproape comparabilă cu revoluția grecilor în redarea formelor. Ei au observat că, atunci când privim natura sau obiecte în aer liber, nu vedem în realitate fiecare lucru cu propria culoare distinctă, ci un amalgam strălucitor provenind din îmbinarea a nenumărate nuanțe.

O astfel de descoperire nu s-a făcut dintr-odată și nu a fost opera unui singur om. Dar, de la primele tablouri în care Manet a renunțat la metoda tradițională a umbrelor în degradeu și a adoptat contraste mai tari și mai energice, artistul a fost întâmpinat cu proteste de artiștii tradiționaliști. În 1863, juriul a refuzat să-i prezinte operele la Salonul oficial. Amploarea protestelor a fost atât de mare, încât s-a hotărât organizarea unei expoziții speciale, care a fost numită „Salonul refuzaților”. Publicul s-a dus s-o vadă mai ales pentru a se distra pe seama acelor incapabili care refuzau să accepte verdictul celor mai experimentați decât ei. Acest episod marchează începutul unei bătălii care avea să dureze mai bine de treizeci de ani. Ne este greu să înțelegem violența acestor certuri între artiști și critici, mai ales că astăzi tablourile lui Manet par că se situează foarte bine în tradiția celor mai mari maestri din trecut, îndeosebi a lui Frans Hals (ilustr. 270). În realitate, Manet nega cu încăpățănare orice intenție de a fi revoluționar. Se inspira intenționat din marea tradiție a maestrilor penelului, pe care prerafaeliții îi respinseseră, tradiție care ajungea până la marii pictori venețieni Giorgione și Tițian, era continuată în

mod strălucit în Spania de Velázquez (ilustr. 264-267), apoi, până în plin secol al XIX-lea, de Goya. În mod vădit, tabloul lui Goya (ilustr. 317) l-a incitat pe Manet să picteze în 1869 un grup asemănător pe un balcon, căutând contrastul între lumina de afară și obscuritatea din interior, unde formele se estompează (ilustr. 334).



334. Edouard Manet, *Balconul*, 1868-1869, ulei pe pânză, 169 x 125 cm. Paris, Muzeul Orsay

Dar Manet a dus această căutare mult mai departe decât făcuse Goya cu șaizeci de ani mai înainte. Fețele femeilor nu mai sunt modelate în maniera tradițională. E de ajuns să ne amintim Gioconda (ilustr. 193), portretele lui Rubens (ilustr. 257) și chiar cele ale lui Gainsborough (ilustr. 306). În pofida unor mari divergențe în privința metodei, toți acești artiști încercau să confere o impresie de soliditate, și asta prin jocul luminii și al umbrelor. În comparație cu aceste portrete, cele ale lui Manet au ceva plat. Astfel, nasul tinerei femei care stă în picioare abia dacă e desenat. O astfel de tehnică putea foarte bine să fie luată drept rod al ignoranței de către un public care nu cunoștea intențiile lui Manet. Totuși, adevărul este că în aer liber, în lumina zilei, reliefurile se estompează uneori până la a părea simple pete de culoare. Acest gen de efect voia să-l redea Manet. De aceea, în fața tablourilor sale, avem, mai mult decât în fața oricărei opere anterioare, impresia realității. Ne aflăm cu adevărat față în față cu personajele din balcon și impresia generală, departe de a se reduce la două dimensiuni, este cea a unei profunzimi adevărate. Unul dintre motivele acestui efect este culoarea vie, îndrăzneată, a balustradei balconului. Ea a fost pictată într-un verde tare, care secționează compoziția, fără să țină cont de regulile tradiționale ale armoniei culorilor. De aceea, balustrada pare că se află cu adevărat acolo, în fața scenei pictate,

sugerând perspectiva și scoțând-o în evidență.

Noile teorii nu se refereau doar la viziunea asupra culorilor în aer liber, ci și la cea asupra formelor în mișcare. Ilustrația 335 reproduce o litografie a lui Manet.



335. Edouard Manet, *Course la Longchamp*, 1865, litografie, 36,5 x 51 cm

Această tehnică, datând de la începutul secolului al XIX-lea, constă în a face un desen pe o piatră specială, numită piatră litografică, urmând să fie apoi imprimată pe hârtie. La început, se vede doar o mângăleală confuză. E vorba de o cursă de cai. Manet

a vrut să dea impresia de lumină și de viteză, redând simplu, prin linii trasate rapid, câteva forme ivindu-se dintr-o masă confuză. Caii vin în galop spre noi și o mulțime agitată se află masată în spatele barierelor. Ne aflăm în fața unui foarte bun exemplu al refuzului lui Manet de a se lăsa influențat de ceea ce *știa* despre forme, ca să reprezinte ceea ce *vedea* cu adevărat. Niciunul dintre acești cai nici măcar nu are patru picioare. De fapt, chiar vedem cele patru picioare ale unui cal atunci când asistăm la o cursă? Și chiar vedem toate detaliile spectatorilor? Cu vreo paisprezece ani mai înainte, pictorul englez William Powell Frith (1819-1909) pictase tabloul *Zi de curse la Derby* (ilustr. 336), care a fost foarte popular în perioada victoriană, pentru umorul dickensian cu care prezentase personajele și episoadele scenei.



336. William Powell Frith, *Zi de curse la Derby*, 1856-1858, ulei pe pânză, 101,6 x 223,5 cm. Londra, Tate Gallery

În acest gen de tablouri, o examinare atentă ne poate face să sesizăm nenumărate mici intenții ale

pictorului. Dar, în fața unei scene adevărate, nu sesizăm niciodată toate detaliile. Suntem frapați de un anumit punct și restul scenei e numai o confuzie în care punem cât de cât ordine doar pentru că *știm* ce se petrece acolo, nu pentru că *vedem* cu adevărat. Litografia lui Manet este, în acest sens, mult mai *adevărată* decât pictura „umoristului” victorian. Chiar ne simțim transportați în învâlmășeala unui teren de curse așa cum l-a văzut artistul, și din care a redat cu fidelitate momentul pe care l-a putut înregistra ochiul într-o clipită.

Printre pictorii care i s-au alăturat lui Manet și l-au ajutat să-și precizeze noile concepții, se afla un tânăr din Le Havre, Claude Monet (1840-1926). Monet își îndemna prietenii să iasă din atelier și să picteze doar în aer liber. Amenajase o mică ambarcațiune drept atelier, cu care se deplasa pe apă ca să surprindă efectele fugare ale peisajului fluvial. Manet, care îl vizita uneori, s-a convins de temeinicia acestei metode și i-a adus un omagiu făcându-i portretul în timp ce lucra în această nouă manieră (ilustr. 337).



337. Edouard Manet, *Claude Monet pictând în barcă*, 1874, ulei pe pânză, 82,7 x 105 cm. München, Neue Pinakothek

Această idee a lui Monet, conform căreia orice subiect din aer liber trebuia să fie executat și chiar terminat la fața locului, cerea din partea pictorului schimbarea obiceiurilor și renunțarea la confort, dar cerea neapărat și metode tehnice noi. „Natura”, „motivul” se schimbau în fiecare clipă, odată cu trecerea unui nor prin fața soarelui sau cu adierea vântului care încrețește suprafața apei. Pictorul preocupat să redea un aspect fugar nu avea timp să-și

amestece și să-și asorteze cu grijă culorile, cu atât mai puțin să le așeze în straturi succesive rapide pe un fond pregătit dinainte, cum făceau vechii maeștri. De aceea, se vedea obligat să le pună direct pe pânză, în tușe rapide, mai puțin preocupat de detalii, cât de efectul de ansamblu. Această lipsă de finisare, acest aer de improvizație îi exasperau pe critici. Chiar și după ce Manet a câștigat o oarecare reputație în rândul publicului, prin portretele și compozițiile sale cu figuri, tinerii pictori de peisaje care pretindeau că îi calcă pe urme au întâmpinat multe dificultăți până când și-au văzut admise la Salon tablourile novatoare. De aceea, în 1874, s-au adunat ca să organizeze o expoziție în atelierul unui fotograf. Acolo era expus un tablou al lui Monet, cu titlul *Impresie, răsărit de soare*, care reprezenta un port văzut prin ceața dimineții. Un critic, considerând acest titlu foarte ridicol, l-a aplicat întregului grup, numindu-i în batjocură „impresioniști”. Voia astfel să spună că acești pictori nu aveau cunoștințe solide și considerau că o impresie fugară era de ajuns pentru realizarea unui tablou. Denumirea, însă, va rămâne. Subînțelesul ironic a fost repede uitat, tot așa cum se întâmplase cu denumirile de „gotic”, „baroc” sau „manierist”. După un anumit timp, respectivii pictori au acceptat ei înșiși numele de impresioniști, și așa au fost numiți de atunci încolo.

Este interesant să citim comentariile apărute în presă la primele expoziții ale impresioniștilor. Un critic respectat scria în 1876:

Strada Le Peletier are ghinion. După incendiul de la Operă, o altă calamitate s-a abătut asupra cartierului. La Durand-Ruel s-a deschis o expoziție de așa-zisă pictură. Trecătorul nevinovat intră, atras de afișe, și în față îi apare un spectacol cumplit. Cinci-șase demenți, printre care și o femeie, s-au adunat ca să-și expună operele. Am văzut oameni izbucnind în râs în fața acestor tablouri; eu însă am suferit. Acești preținși artiști se doresc revoluționari, „impresioniști”. Iau o pânză, vopseluri și o pensulă, împrăstie culorile la întâmplare și apoi se semnează. E ca și cum nebunii de la ospiciul Charenton ar aduna pietre de pe drum, crezând că au găsit diamante.

Tehnica acestor pictori stârnea indignarea criticilor, dar și alegerea subiectelor îi revolta. În trecut, era îndeobște admis că pictorii aveau obligația să aleagă un subiect considerat pitoresc. E de ajuns să te gândești puțin ca să-ți dai seama că o astfel de exigență era illogică. Considerăm „pitorești” motivele pe care le-am văzut deja rediate în pictură. Așadar, pictorii se vedeau obligați să reia veșnic aceleași subiecte. Claude Lorrain fusese principalul vinovat de „pitorescul” ruinelor romane (ilustr. 255), iar Van Goyen făcuse din morile de vânt olandeze „motive” (ilustr. 272). Constable și Turner descoperiseră amândoi teme noi. *Vapor surprins de viscol* al lui Turner (ilustr. 323) era la fel de nou prin subiect și factură. Claude Monet cunoștea lucrările lui Turner. Le văzuse la Londra, unde locuise în cursul războiului din 1870, și ele îi întăriseră convingerea că efectele

splendide ale atmosferei și luminii au o importanță mai mare decât subiectul. Oricum, a alege drept subiect interiorul gării Saint-Lazare (ilustr. 338) constituia pentru critici o sfidare insolentă.



338. Claude Monet, *Gara Saint-Lazare*, 1877, ulei pe pânză, 75,5 x 104 cm. Paris, Muzeul Orsay

Era într-adevăr o „impresie” a vieții cotidiene. Pentru Monet, această gară nu-i un loc de întâlnire sau de despărțire; el a fost fascinat de efectul luminii care trece prin acoperișul de sticlă și se revarsă asupra norilor de aburi, siluetei locomotivei și a vagoanelor. Totuși ochiul pictorului a înregistrat în mod exact impresia și Monet a echilibrat culorile cu o artă

demnă de oricare alt peisagist din trecut.

Impresioniștii au aplicat figurii umane aceleași principii ca și peisajului. Ilustrația 339 reproduce unul dintre cele mai celebre tablouri ale lui Pierre Auguste Renoir (1841-1919).



339. Pierre Auguste Renoir, *Le Moulin de la Galette*, 1876, ulei pe pânză, 131 x 175 cm. Paris, Muzeul Orsay

Pictat în 1876, el reprezintă un bal la *Moulin de la Galette*. Când Jan Steen (ilustr. 278) zugrăvea pe pânză petrecerile populare, căuta să înfățișeze mai ales figuri caracteristice. Watteau, când zugrăvea petreceri galante (ilustr. 298), urmărea să surprindă

viața lipsită de griji a nobilimii. Renoir a luat câte ceva și de la unul, și de la celălalt. Se amuza de comportamentul personajelor sale și îi plăcea farmecul unei atmosfere de petrecere. Dar el urmărea cu totul altceva. Voia mai ales să evoce sclipirea culorilor vii, să redea efectul soarelui filtrat de frunzișul copacilor asupra dansatorilor. Chiar comparat cu barca lui Manet (ilustr. 337), acest tablou poate să pară doar schițat și neterminat.

Numai câteva fețe din prim-plan sunt înfățișate destul de amănunțit, însă sunt pictate într-o manieră cât se poate de liberă și de îndrăzneță. Ochiul și fruntea tinerei femei din prim-plan sunt în umbră, în timp ce soarele îi luminează buzele și bărbia. Rochia de culoare deschisă e pictată cu tușe extraordinar de libere, mai îndrăznețe chiar și decât la Hals (ilustr. 270) sau la Velázquez (ilustr. 267). Atenția este concentrată asupra figurilor din prim-plan. Dincolo de el, formele par că se diluează din ce în ce mai mult în atmosferă și în soare. Guardi învățase și el mai curând să evoce, prin câteva tușe inventate de el, decât să înfățișeze cu adevărat gondolierii (ilustr. 290). După mai bine de un secol, ne vine oarecum greu să înțelegem furtuna de indignare și ironie cu care erau întâmpinate astfel de picturi. Acum ni se pare evident că această tratare aparent sumară, departe de a fi efectul neglijenței, e rodul unei cunoașteri profunde a mijloacelor și scopurilor artei. Dacă Renoir ar fi urmărit să redea cel mai mic detaliu, tabloul lui ar fi avut toate șansele să arate mohorât și lipsit de viață. Artiștii se mai

confruntaseră cu astfel de probleme în cursul secolului al XV-lea, când învățaseră să înfățișeze cu fidelitate natura. Am văzut cum progresele triumfătoare ale anatomiei și perspectivei înăspriseră, în mod paradoxal, figurile pictate, făcându-le rigide, și cum a știut Leonardo da Vinci, cu geniul lui, să rezolve problema inventând *sfumato*, care lasă formele să se piardă într-o umbră creată în mod savant (ilustr. 193 și 194). Dar, când impresioniștii au înțeles cât de străine erau aceste învăluiri de umbre, tradiționale începând cu Leonardo, figurilor în aer liber și în plin soare, s-au văzut obligați să renunțe la acest artificiu secular. Erau obligați să meargă mai departe în această estompare voită a contururilor, așa cum nu se mai făcuse înaintea lor. Cunoșteau toate resursele ochiului uman. Știau că era de ajuns să i se dea o indicație corectă ca să reconstituie singur o formă care îi era familiară. Dar trebuie să știi să privești astfel de picturi. Primii vizitatori ai expozițiilor impresioniste probabil că se apropiiau foarte mult de tablouri, așa că nu e deloc uimitor că nu au știut să vadă în ele decât un amestec confuz de culori puse la întâmplare, considerându-i pe autori niște nebuni.



340. Camille Pissarro, *Bulevardul Italianilor, dimineața, efect de soare*, 1897, ulei pe pânză, 73,2 x 92,1 cm. Washington, National Gallery of Art

În fața unui tablou cum este această „impresie” a unui bulevard din Paris în plin soare (ilustr. 340), opera unuia dintre spiritele cele mai sistematice ale impresionismului, Camille Pissarro (1830-1903), publicul refuza să se recunoască în această serie de pete informe care reprezintă mulțimea trecătorilor. Și în acest caz, ideea abstractă a unei mulțimi și a indivizilor care o compun îl împiedica să privească fără prejudecăți.

A fost nevoie de ceva timp pentru ca publicul să înțeleagă că, pentru a aprecia o pictură impresionistă, trebuie să te dai câțiva pași înapoi; atunci, ca printr-un miracol, toate acele pete capătă o logică și prind viață în fața noastră. A comunica spectatorului esența viziunii pictorului: acesta era miracolul pe care îl urmăreau pictorii impresionisti.

În schimbul sentimentului unei extraordinare libertăți, acești artiști erau nevoiți să suporte ironia și lipsa de înțelegere a publicului. Totuși, lumea întreagă stătea la dispoziția penelului lor. Combinații rare de nuanțe, dispuneri interesante de culoare și formă, efecte seducătoare de lumină și umbră, totul devenea motiv de transpus pe pânză. Lăsaseră deoparte toate vechile baliverne de genul „subiecte nobile”, „compoziții simetric echilibrate”, „corectitudinea desenului”. Artistul nu mai era obligat să răspundă decât în fața propriei sensibilități pentru ceea ce picta și maniera în care o făcea. Când aruncăm o privire retrospectivă asupra acestor dispute, nu ne mirăm atât de faptul că acești tineri artiști au întâmpinat o rezistență, cât de faptul că au fost atât de repede acceptați. În pofida durității luptei, triumful impresionistilor a fost complet. Unii dintre tinerii revoltați, precum Monet și Renoir, au trăit destul de mult ca să aibă satisfacția să savureze roadele victoriei și ca să devină celebri și respectați în toată Europa. Și-au văzut operele intrând în colecții publice și fiind jinduite de cei bogați. În plus, această schimbare a avut consecințe pe termen lung. Acum se putea considera că toți acei critici care îi ponegriseră

pe impresioniști greșiseră; dacă ar fi cumpărat acele pânze, în loc să le ironizeze, ar fi devenit bogați. Critica a suferit atunci o pierdere a prestigiului de pe urma căreia nu și-a revenit niciodată. Lupta impresioniștilor a devenit un mit pentru toți inovatorii în materie de artă: puteau oricând să denunțe neputința publicului de a recunoaște validitatea metodelor noi. Într-un sens, acest eșec notoriu este la fel de important în istoria artei ca și victoria definitivă a programului impresionist.

Această victorie nu ar fi fost, probabil, atât de rapidă și de completă fără ajutorul a doi aliați care puteau contribui atunci la apariția unei noi viziuni. Primul a fost fotografia, folosită la început mai ales pentru portrete. Durata de expunere era încă foarte lungă și modelul avea o atitudine destul de rigidă. Folosirea aparatului portabil și a instantaneului s-a răspândit chiar atunci când se forma arta impresionistă. Este sigur că obiectivul a ajutat la descoperirea unei cadrări neașteptate, a unui unghi de vedere surprinzător. Pe de altă parte, dezvoltarea fotografiei avea să aibă fatalmente repercusiuni asupra evoluției picturii. Pictorul avea să renunțe treptat la sarcinile pe care fotografia le putea îndeplini mai bine și mai ieftin. Să nu uităm că, până atunci, arta de a picta servise unor scopuri utilitare. Picturii îi era încredințată sarcina de a immortaliza fețele oamenilor, de a conserva amintirea unui edificiu sau a unui eveniment, adică de a transmite posterității orice prezență trecătoare. Astfel, printre atâtea chipuri ale unor simpli muritori, ni s-a păstrat,

datorită unui pictor olandez din secolul al XVII-lea, imaginea păsării dodo, făcând parte dintr-o specie dispărută din fauna mediteraneeană. Acest rol documentar avea să fie preluat de fotografie. Pentru pictură, era un eveniment la fel de important ca abolirea cultului imaginilor de către protestantism. Până la inventarea fotografiei, orice persoană cât de cât avută poza în fața unui pictor cel puțin o dată în viață. De acum înainte, nimeni nu se mai supunea acestui chin decât pentru a face plăcere unui prieten pictor. Și așa, pe nesimțite, artiștii au fost împinși să caute domenii unde fotografia nu mai putea opera. Probabil că arta modernă nu ar fi ceea ce este fără dezvoltarea acestei invenții.

Impresioniștii au mai avut un aliat util în soluționarea noilor lor probleme, atât în privința motivului, cât și a culorii: stampa japoneză. De aproape o mie de ani, arta japoneză se dezvoltase după principiile artei chineze din care provenise. Totuși, în cursul secolului al XVIII-lea, poate sub influența gravurii europene, artiștii japonezi au renunțat treptat la subiectele tradiționale ale artei din Extremul Orient și au abordat teme ale vieții cotidiene și populare, din care au făcut subiectele unor gravuri pe lemn imprimate în culori. Aceste stampe îmbinau invenția îndrăzneată cu o perfecțiune tehnică remarcabilă. Amatorii de artă japonezi nu erau foarte interesați de aceste lucrări ieftine, preferând maniera sobră tradițională. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, când Japonia a fost nevoită să stabilească relații comerciale cu Europa și America,

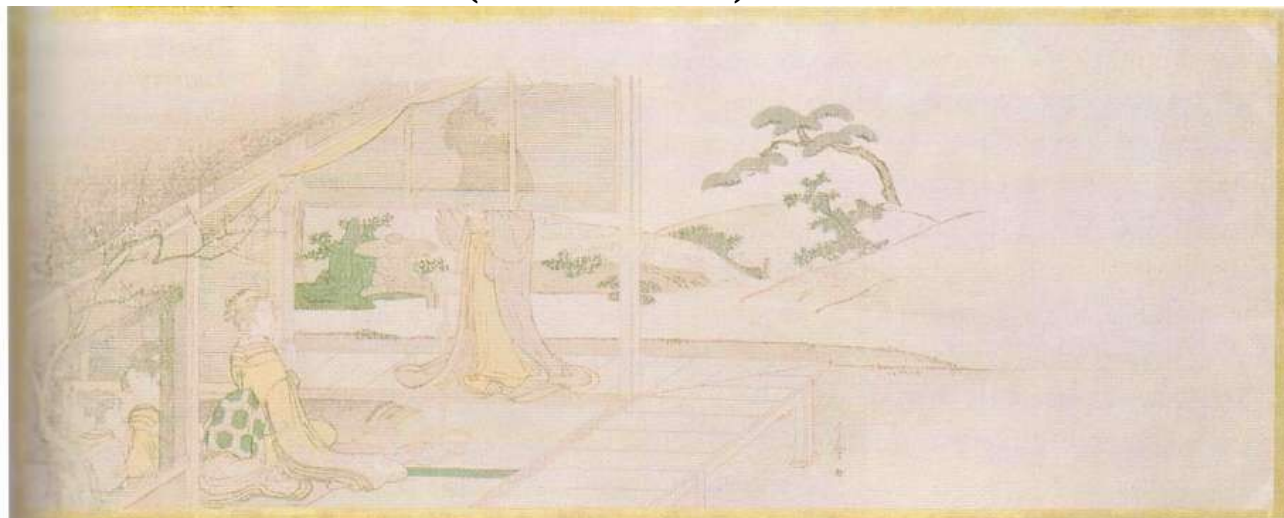
aceste stampe au servit deseori drept hârtie de ambalaj, pătrunzând pe această cale modestă în Occident. Artiștii din anturajul lui Manet au fost primii care le-au apreciat frumusețea și s-au pasionat pentru ele. Descopereau astfel o tradiție străină regulilor și clișeele academice, de care încercau și ei să scape. Stampele japoneze i-au ajutat să constate tot ce mai păstrau, fără să-și dea seama, din convențiile artei europene. Artiștilor din Japonia le plăcea în mod deosebit orice aspect neprevăzut și neconvențional din lumea exterioară. Unul dintre cei mai mari maestri, Hokusai (1760-1849), a reprezentat, de exemplu, muntele Fuji văzut prin cadrul unui scripete pentru scos apa dintr-un puț (ilustr. 341);



341. Katsushika Hokusai, *Fuji-Yama văzut din spatele unei cisterne*, 1835, gravură pe lemn din ciclul *O sută de vederi ale muntelui Fuji-Yama*, 22,6 x 15,5 cm

Utamaro (1753-1806) nu ezita să reprezinte figuri tăiate de marginile stampeii sau de ecranul unei

perdele de bambus (ilustr. 342).



342. Kitagawa Utamaro, *Deschiderea unui stor dând spre un prun înflorit*, sfârșitul anilor 1790, gravură pe lemn, 19,7 x 50,8 cm

Această încălcare a unei reguli elementare a picturii europene i-a încântat pe impresionisti. Ei vedeau în respectarea acestei reguli ultimul vestigiu al dominației exercitate pe vremuri de cunoaștere asupra viziunii. La urma-urmelor, nimic nu-l obligă pe pictor să reprezinte o scenă sau o figură altfel decât o percepe el, fie chiar într-un mod cât se poate de secundar sau parțial.

Pictorul care a exploatat cel mai bine aceste noi posibilități a fost Edgar Degas (1834-1917). Puțin mai în vârstă decât Monet și Renoir, el făcea parte din aceeași generație cu Manet și, ca și el, a stat puțin mai retras de grupul impresionistilor, deși era de acord cu majoritatea aspirațiilor lor. Era pasionat de desen și de problemele lui. În portrete (ilustr. 343) s-a străduit să redea formele și să sugereze spațiul din unghiul cel mai neprevăzut.



343. Edgar Degas, *Henri Degas și nepoata lui, Lucie*, 1876, ulei pe pânză, 99,8 x 119,9 cm. Chicago, The Art Institute

Acesta este motivul predilectiei sale pentru subiectele inspirate din dans și balet. Repetițiile îi ofereau ocazia să observe cele mai diferite atitudini din toate unghiurile posibile. Văzută de sus, scena îi oferea spectacolul unor poziții efemere, cu racursiuri complicate, iar luminile rampei produceau o modelare variată de corpuri și chipuri. Ilustrația 344 reproduce una dintre schițele sale în pastel.



344. Edgar Degas, *Dansatoare în foaier*, 1879, pastel pe hârtie, 99,8 x 119,9 cm. Colecție particulară

E greu să sugerezi mai bine o scenă surprinsă pe viu, fără o dispunere aranjată. Unor dansatoare le vedem doar picioarele, iar altora li se vede doar spatele sau torsul. Un singur personaj e înfățișat în întregime, dar atitudinea lui e atât de complicată, încât e greu de descifrat. Îl vedem de sus, cu capul aplecat în față, ținându-se cu mâna stângă de gleznă, într-o voită relaxare. În tablourile lui Degas nu găsim niciun element anecdotic. Pentru el, dansatoarele nici măcar nu erau niște tinere drăguțe, nefiind preocupat de dispoziția sau de sentimentele lor. Le observa cu o

obiectivitate nepăsătoare, așa cum priveau peisajul prietenii lui, impresioniștii. Pentru el conta doar jocul luminii și umbrei pe corpurile omenești, redarea mișcării sau a spațiului. Degas a știut să dovedească susținătorilor academismului că, departe de a fi incompatibile cu perfecțiunea în materie de desen, principiile tinerei generații puneau noi probleme, care se puteau rezolva doar printr-o foarte mare măiestrie a desenului.

Principiile esențiale ale noii școli nu se puteau exprima deplin decât în pictură; totuși, sculptorii au luat și ei parte curând la această luptă în favoarea „modernismului”. Marele sculptor Auguste Rodin (1840-1917) s-a născut în același an cu Claude Monet. Mare admirator al anticilor și al lui Michelangelo, nu ar fi trebuit neapărat să intre în conflict deschis cu tradiția. În consecință, a ajuns curând un maestru recunoscut și probabil că niciunul dintre contemporanii lui nu s-a bucurat de o reputație atât de mare. Și totuși operele lui au stârnit discuții violente în rândurile criticilor, fiind deseori asemuite cu cele ale novatorilor impresioniști. Și putem înțelege de ce, dacă privim unul dintre portretele sale (ilustr. 345).



345. Auguste Rodin, *Sculptorul Jules Dalou*, 1883, bronz, h. 52,6 cm.
Paris, Muzeul Rodin

La fel ca în cazul impresioniștilor, lui Rodin nu-i plăcea să dea impresia de lucru finisat. Ca și ei, prefera să lase ceva și imaginației spectatorului. Uneori lăsa o parte a unui personaj prinsă în blocul de marmură, ca să dea impresia că figura era pe cale să capete formă, să se desprindă din acea masă de marmură. Un public neinstruit considera toate acestea excentricitate, neglijență și provocare. Criticile aduse lui Tintoretto erau repetate acum la adresa lui Rodin. Pentru marele public, perfecțiunea artistică era sinonimă cu o execuție minuțioasă și bine finisată. Refuzând să țină cont de aceste idei meschine ca să-și exprime credința în actul divin al creației (ilustr. 346), Rodin susținea – ca și Rembrandt – drepturile artistului de a-și considera opera terminată atunci când și-a atins obiectivul artistic.



346. Auguste Rodin, *Mâna Creatorului*, cca 1898, marmură, h. 92,9 cm. Paris, Muzeul Rodin

Cum nimeni nu putea să pretindă că la el ar fi fost vorba de ignoranță, Rodin a contribuit mult, prin autoritatea cu care își legitima îndrăznelile artistice, la acceptarea impresionismului de către un cerc tot mai mare de admiratori.

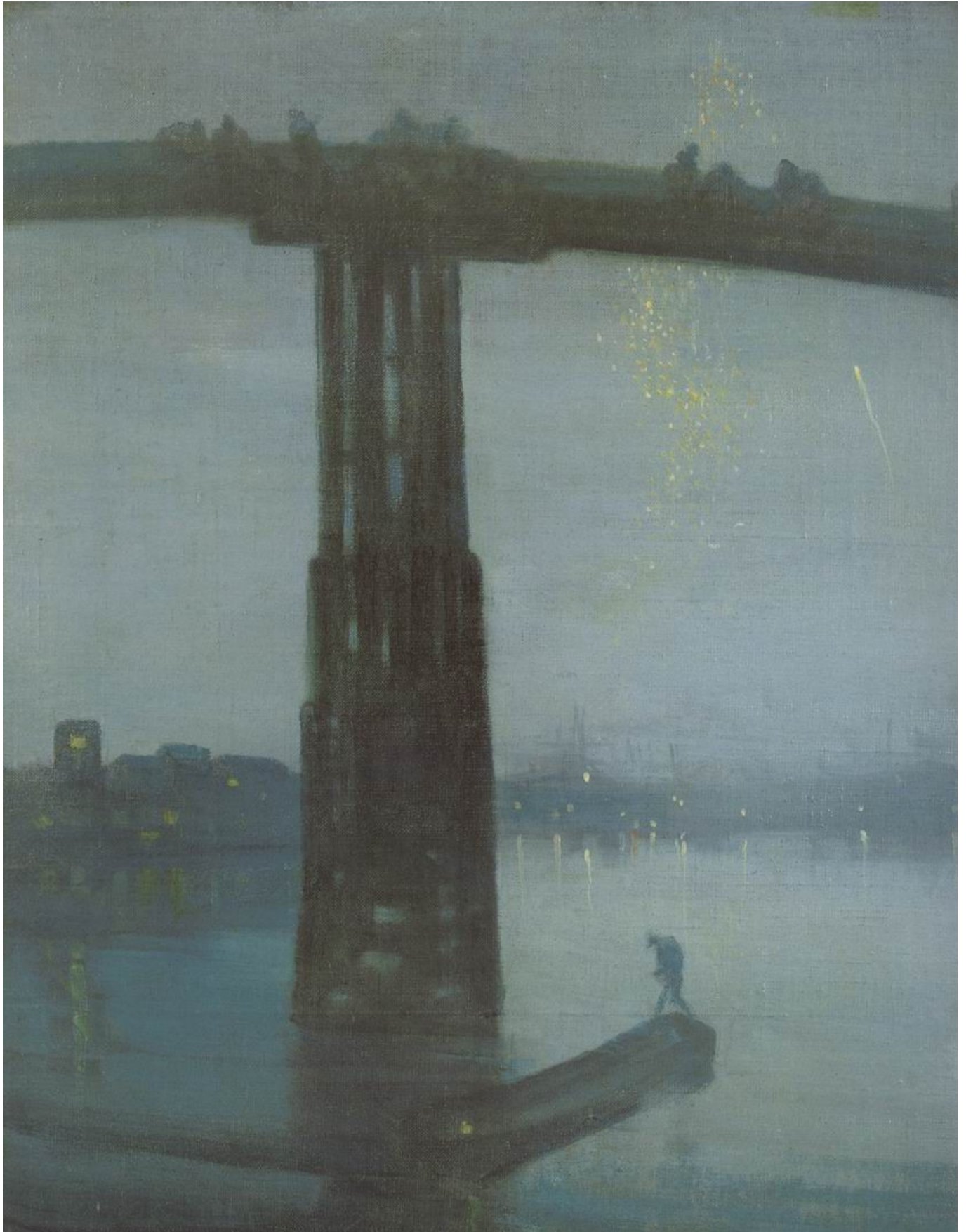
Impresionismul făcuse din Paris capitala artistică a Europei. Artiști din toate țările lumii veneau să studieze aici și duceau cu ei, odată cu teoriile noi, ideea, și ea nouă, a artistului revoltat contra prejudecăților și convențiilor spiritului burghez. Cel mai important dintre acești străini a fost probabil americanul James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). Luase parte la primele bătălii ale mișcării; își expusese operele alături de cele ale lui Manet la „Salonul refuzaților” în 1863 și se numărase printre primii care se entuziasmaseră în fața stampelor japoneze. Asemenea lui Degas sau Rodin, nu era un impresionist în sensul strict al cuvântului; problema lui esențială nu o constituiau efectele luminii și culorii, ci mai curând unele rafinamente ale compoziției. Cel mai mult îl apropia de pictorii parizieni disprețul față de latura anecdotică a picturii, atât de dragă marelui public. Ducea până la ultimele consecințe ideea că ceea ce contează în pictură nu este subiectul în sine, ci modul în care e exprimat prin forme și culori. Unul dintre cele mai celebre tablouri ale lui Whistler este portretul mamei sale (ilustr. 347).



347. James Abbott McNeill Whistler, *Aranjament în gri și negru* (portretul mamei artistului), 1871, ulei pe pânză, 144 x 162 cm. Paris, Muzeul Orsay

Este caracteristic faptul că Whistler a expus acest tablou în 1872, cu titlul *Aranjament în gri și negru*. Artistul evita cu îndârjire tot ce putea să stârnească un interes „literar” sau sentimental. Armonia de forme și culori pe care a știut s-o realizeze nu este, de altfel, deloc în contradicție cu simțirea subiectului. E

vorba de echilibru subtil al câtorva forme simple care conferă tabloului extraordinarul său calm; gama întunecată de „gri și negru”, care armonizează personajul cu tot ce se află în jurul lui, accentuează impresia de singurătate resemnată care face emoționantă această pictură. N-am crede, în fața unei astfel de lucrări atât de sensibile și de pline de blândețe, că autorul ei era celebru pentru caracterul agresiv și măiestria în ceea ce numea „amabila artă de a-ți face dușmani”. Stabilit la Londra, considera că era chemat să ducă aproape singur lupta în favoarea artei moderne. Obiceiul de a da tablourilor sale titluri susceptibile să deruteze publicul, disprețul față de convențiile academice i-au atras mânia lui John Ruskin (1819-1900), faimosul susținător al lui Turner și al prerafaeliților. În 1877, Whistler a expus peisaje de noapte în manieră japoneză, pe care le-a intitulat „Nocturne” (ilustr. 348), cerând două sute de guinee pentru fiecare.



348. James Abbott McNeill Whistler, *Nocturna în albastru și argintiu: vechiul pod de la Battersea*, cca 1872-1875, ulei pe pânză, 67,9 x 50,8 cm. Londra, Tate Gallery

Ruskin a scris atunci: „Nu mi-aș fi închipuit niciodată că-mi va fi dat să aud o pramatie cerând două sute de guinee pentru că a aruncat un borcan cu vopsea în obrazul publicului”. Whistler l-a dat în judecată pentru defăimare, iar procesul a scos încă o dată în evidență prăpastia adâncă dintre public și artiști. Problema „finisării” a revenit în actualitate și, fiind întrebat dacă chiar cerea această sumă considerabilă „pentru două zile de muncă”, Whistler a răspuns: „Nu, o cer pentru cunoștințele dobândite de-a lungul unei vieți”.

Dacă ne gândim bine, cei doi adversari din acest proces regretabil aveau, în fond, multe puncte comune. Amândoi deplângeau trista urâțenie generală. Dar în timp ce Ruskin, mai în vârstă, spera să-și facă compatrioții să considere frumusețea într-un sens mai larg, Whistler a devenit unul dintre promotorii a ceea ce s-a numit „artă pentru artă”, mișcare ce susținea ideea că sensibilitatea artistică este, în viață, singurul lucru demn de luat în serios. Aceste două atitudini au căpătat o importanță din ce în ce mai mare pe măsură ce secolul al XIX-lea se apropia de sfârșit.



Pictor refuzat la Salon exclamând: *Mi-au refuzat asta... ignorantii!*,
1859, litografie de Honoré Daumier, 22,1 x 27,2 cm

26. ÎN CĂUTAREA UNOR CRITERII NOI

Sfârșitul secolului al XIX-lea

În aparență, sfârșitul secolului al XIX-lea a fost o perioadă foarte prosperă și lipsită de neliniști. Dar artiștii și scriitorii nu se simțeau în largul lor; scopurile și metodele genului de artă cerut de public le erau cât se poate de străine. Lucrul acesta s-a manifestat cel mai vădit în arhitectură. A construi devenise o rutină golită de sens. Se construiau în continuare locuințe, uzine și edificii publice în multe orașe în plină dezvoltare, în stiluri disparate, fără nicio legătură cu destinația fiecărui edificiu. Deseori, ai fi spus că inginerii, după ce ridicaseră o clădire corespunzând, prin structură, exigențelor utilizării sale, consideraseră de cuviință să adauge puțină „artă” la fațadă, potrivit de bine, de rău câteva ornamente luate dintr-o culegere de modele cu „stiluri istorice”. Majoritatea arhitecților se mulțumea foarte bine cu acest mod de a proceda. Publicul voia coloane, pilaștri, cornișe și muluri? Ei bine, le va avea! Dar, spre sfârșitul secolului, din ce în ce mai mulți și-au dat seama de absurditatea acestui fapt. În rândul criticilor și al artiștilor a apărut, îndeosebi în Anglia, un sentiment de regret în fața declinului general al meșteșugurilor, consecință a revoluției industriale. Acești oameni erau dezgustați de numărul

mare de imitații lipsite de valoare, de ornamente care, pe vremuri, aveau sensul și noblețea lor. Unii, precum John Ruskin sau William Morris, doreau o reformă profundă, o renaștere a unei meserii autentice și pline de conștiinciozitate, care să poată elimina producția în serie și ieftină. Aceste critici au fost luate în seamă și au fost urmate de efecte, deși, din păcate, modestul artizan pe care îl preconizau a părut curând, în economia modernă, drept cel mai mare lux. Aceste campanii nu puteau să ducă la oprirea producției industriale în serie, dar au deschis ochii publicului și au răspândit gustul pentru lucrurile autentice, simple, pe scurt „făcute manual”.

Morris și Ruskin speraseră într-o regenerare a artei și o întoarcere la condiții aproape medievale, dar majoritatea artiștilor înțelegeau că era vorba de un vis irealizabil. Aspirau toți la o artă nouă bazată pe un sentiment nou al designului și pe respectul față de posibilitățile proprii fiecărei meserii. Această idee de „artă nouă” s-a precizat în anii nouăzeci ai secolului al XIX-lea. Arhitecții s-au arătat pasionați de materiale și motive decorative noi. Ordinele grecești, născute din structuri primitive în paianță, furnizaseră fondul oricărei decorații arhitecturale începând cu Renașterea. Oare nu venise timpul ca noua arhitectură din fier și sticlă, care se dezvoltase aproape neobservată în cazul garilor (ilustr. 338) și al clădirilor industriale, să-și creeze propriul stil ornamental? Și, dacă tradiția occidentală părea prea legată de vechile metode de construcție, nu oferea Orientul metode și idei noi?

Poate că acesta a fost raționamentul arhitectului belgian Victor Horta (1861-1947), ale cărui creații au avut un succes imediat. Învățase de la japonezi să refuze simetria ca să lase întreg efectul pe seama acelor curbe caracteristice artei orientale. Dar nu a fost un simplu imitator. Transpunea aceste linii în structuri din fier bine adaptate exigențelor moderne (ilustr. 349).



349. Victor Horta, scară, reședința Tassel, strada Paul-Émile Jansen, Bruxelles, 1893. Casă *Art nouveau*

Pentru prima dată de la Brunelleschi, arhitecților europeni li se propunea un stil în întregime nou. Nu-i de mirare că aceste invenții au fost numite *Art nouveau*.

Așadar, existau un interes față de „stil” și speranța că Japonia va ajuta Europa să iasă dintr-un impas care nu se limita doar la arhitectură. Dar e mult mai greu să explicăm sentimentul de stânjeneală și nemulțumire care, cam în aceeași perioadă, a pus stăpânire pe unii pictori, ce nu se mai mulțumeau cu realizările considerabile din secolul al XIX-lea. Totuși, este important să-i surprindem originea, deoarece această stare de stânjeneală a generat diferitele tendințe care formează în general ceea ce numim „arta modernă”. Am putea fi tentați să-i considerăm pe impresioniști primii artiști moderni, pentru că au sfidat unele principii esențiale predate la academii. Dar, dacă ne gândim mai bine, impresioniștii mai admiteau ideile tradiționale încă din Renaștere despre adevăratul scop al artei. Și ei doreau să picteze natura așa cum o vedem; conflictul lor cu conservatorismul avea drept obiect al disputei mijloacele de a atinge acest scop; nu puneau sub semnul întrebării fondul problemei. Studiul impresioniștilor în privința reflexelor culorilor, căutarea unei mai mari libertăți a tușei tindeau să realizeze o replică și mai perfectă a impresiei vizuale. În realitate, abia cu apariția impresionismului s-a

realizat cucerirea completă a naturii și orice lucru vizibil a devenit un subiect de tablou, iar lumea reală, sub toate aspectele, a devenit pentru artist un obiect demn de studiu. Poate că triumful complet al metodelor lor i-a făcut pe unii artiști să se îndoiască. S-a putut crede un moment că toate problemele unei arte tinzând să ofere un echivalent al impresiei vizuale fuseseră rezolvate și că nu mai era nimic de descoperit pe această cale.

Dar în artă, după cum știm, o problemă rezolvată deschide o ușă spre o mulțime de noi probleme. Primul care a întrezărit cu claritate natura acestor probleme noi a fost un artist chiar din generația maestrilor impresionisti. Este vorba de Paul Cézanne (1839-1906), cu șapte ani mai tânăr decât Manet și cu doi ani mai în vârstă decât Renoir. În tinerețe, Cézanne participase la expozițiile impresionistilor, dar, dezgustat de felul în care îi primise publicul, se retrăsese în orașul natal, Aix-en-Provence. Acolo se ocupase de problemele artei sale, departe de disputele criticii. Avea din ce să trăiască și ducea o existență liniștită. Nu era nevoit să caute cumpărători pentru tablourile lui. Își putea consacra întreaga viață soluționării problemelor artistice pe care și le impusese și depindea doar de el să nu sacrifice nimic din propriile exigențe. În aparență, avea o viață tihnită, dar, în realitate, ducea o luptă constantă și pasionată ca să exprime în pictură idealul perfecțiunii artistice la care tindea. Nu-i erau pe plac flecărelile teoretice, dar, renumele său răspândindu-se într-un mic cerc de admiratori, a consimțit uneori să încerce

să formuleze pentru ei, în câteva cuvinte, esența căutărilor sale. Una dintre celebrele sale formule ne spune că voia „să-l repicteze pe Poussin după natură”. Voia să spună că vechii maestri clasici, și Poussin îndeosebi, ajunseseră în opera lor la un echilibru de-a dreptul miraculos. Un tablou precum *Et in Arcadia ego* (ilustr. 254) prezintă o extraordinară armonie a formelor. Fiecare lucru e la locul lui; nimic nu-i escamotat sau lăsat la voia întâmplării. Fiecare formă este înscrisă clar în ansamblu și dă sentimentul de greutate și soliditate. Totul emană o simplitate naturală, calm și liniște. Cézanne se străduia să atingă în arta lui ceva din această măreție și seninătate. Dar considera că nu putea reuși cu metodele lui Poussin. La urma-urmelor, vechii maestri își obținuseră echilibrul, monumentalitatea, doar sacrificând ceva. Nu se simțeau obligați să respecte natura așa cum o vedeau, ci, mai curând, combinau în tablourile lor forme învățate din studiul Antichității clasice. Chiar impresia de spațiu și de volum nu mai era obținută aplicându-se niște reguli severe învățate, ci lucrându-se după model. Cézanne era de acord cu prietenii lui, impresioniștii, în condamnarea acestor metode academice fără contact real cu natura. Aprecia descoperirile recente făcute în domeniul culorii și reliefării corpului. Și el dorea să se bazeze pe propriile impresii directe ca să picteze forme și culori, nu pe o cunoaștere sau o știință abstractă. Dar drumul pe care pornise pictura nu-l mulțumea complet. Impresioniștii erau niște maestri autentici în sensul că pictau „natura”. Dar cu asta se spusese

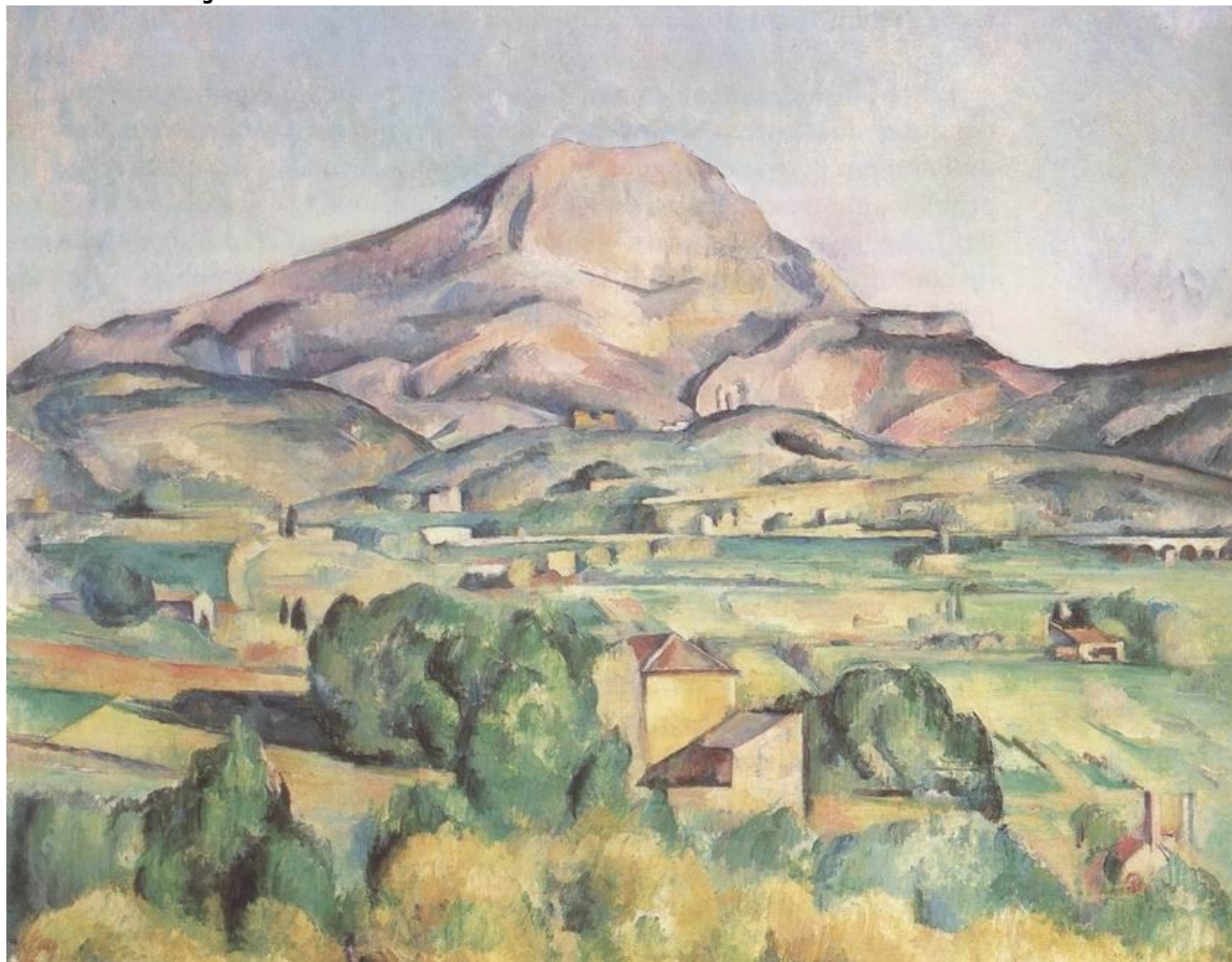
totul? Ce se întâmplase cu acele căutări în privința desenului, echilibrului și armoniei simple ce caracterizau marile opere din trecut? Artiștii trebuiau să picteze „după natură”, să folosească descoperirile impresioniste, dar și să ajungă la acea ordine imperioasă ce caracterizează arta lui Poussin.

La drept vorbind, problema nu era chiar nouă. În *Quattrocento*, în Italia, inventarea perspectivei și cucerirea naturii repuseseră în discuție claritatea compozițiilor picturii medievale și stârniseră probleme care nu au putut să fie rezolvate decât de pictorii din generația lui Rafael. Și iată că aceleași dificultăți apăreau iar, deși într-un plan diferit. Estomparea conturilor prin vibrațiile luminii și descoperirea de către impresionisti a rolului reflexelor în colorarea umbrelor puneau o nouă problemă: cum se puteau împăca aceste noutăți cu menținerea unei anumite ordini și a unei anumite precizii? Cu alte cuvinte, pictura impresionistă tindea să fie strălucitoare, dar confuză. Cézanne avea oroare de confuzie. Pe de altă parte, pentru a reuși să redea impresia de volum, nu se gândea deloc să revină la convențiile academice în materie de desen și de reliefare a corpurilor prin umbre. Căuta în mod stăruitor echilibrul și armonia, dar nu se gândea să revină la peisajul „compus”. În privința culorii, trebuia să țină seama de o dificultate și mai presantă. Cézanne dorea o culoare intensă și o compoziție clară. Am văzut că artiștii medievali puteau să răspundă fără nicio constrângere unei aspirații asemănătoare, pentru că nu se simțeau obligați să

respecte aparența naturală a lucrurilor. De când arta revenise la observarea naturii, culorile strălucitoare și pure ale vitraliilor și miniaturilor lăsaseră locul unor amestecuri de tonuri estompate, prin care cei mai mari artiști venețieni și olandezi reușiseră să sugereze lumina și atmosfera. Impresioniștii renunțaseră la amestecul de pigmenți pe paletă și îi puseseră separat pe pânză, în pete mici sau în liniuțe, permițând redarea reflexelor vibrante ale unei scene în aer liber. Tablourile lor aveau tonuri mult mai tari decât cele ale predecesorilor lor, dar Cézanne dorea mai mult. Voia să exprime această saturație, această puritate de tonuri proprii naturii meridionale scăldate într-o lumină intensă. Dar intuia că întoarcerea la folosirea marilor suprafețe de tonuri plate, necontrastante, ar fi compromis această iluzie, recent cucerită, a realității. O astfel de tehnică nu era aptă să sugereze profunzimea și tindea cu ușurință spre pictura plată. Cézanne se lupta astfel cu contradicțiile. Dorința de a rămâne fidel impresiei pe care i-o făcea natura părea în contradicție cu dorința de „a face din impresionism un lucru solid și durabil precum arta din muzee”. Această contradicție explică accesele lui de disperare, munca îndârjită și anevoioasă, veșnica lui experimentare. Lucrul cel mai extraordinar este că a reușit în tablourile lui ceea ce s-ar fi putut crede imposibil. Artă poate să obțină ceea ce științele exacte sau logica interzic! Echilibrul și armonia, țintele eforturilor artistului, țin de natura insesizabilă a lucrurilor mentale. Le vedem manifestându-se, dar căile lor rămân misterioase. S-a

vorbit mult despre secretul artei lui Cézanne; s-au încercat tot felul de explicații despre ce a căutat și ce a făcut. Toate aceste explicații sunt imperfecte și uneori chiar se contrazic. Chiar dacă uneori comentariile criticii ne descumpănesc, tablourile, în schimb, sunt convingătoare.

În lipsa originalelor, modestele noastre ilustrații ne pot ajuta să sesizăm măreția triumfului lui Cézanne. Peisajul cu muntele Sainte-Victoire – de lângă Arles – (ilustr. 350) este scăldat în lumină, dar își păstrează construcția solidă.



350. Paul Cézanne, *Muntele Sainte-Victoire văzut dinspre Bellevue*,

cca 1885, ulei pe pânză, 73 x 92 cm. Merion, Pennsylvania, Barnes Foundation

Compoziția clară nu dăunează cu nimic impresiei de profunzime. Linia orizontală a viaductului și a drumului, din centrul tabloului, liniile verticale ale clădirilor din prim-plan conferă operei ordine și calm. Dar nu simțim o ordine impusă naturii de către pictor. Chiar direcția tușelor respectă liniile principale ale compoziției, accentuând impresia unei armonii naturale. Modul armonios în care Cézanne a dirijat tușele, fără a sublinia vreodată contururile, este perceptibil și în peisajul reprodus în ilustrația 351.



351. Paul Cézanne, *Munți în Provence*, 1886-1890, ulei pe pânză, 63,5 x 79,4 cm. Londra, National Gallery

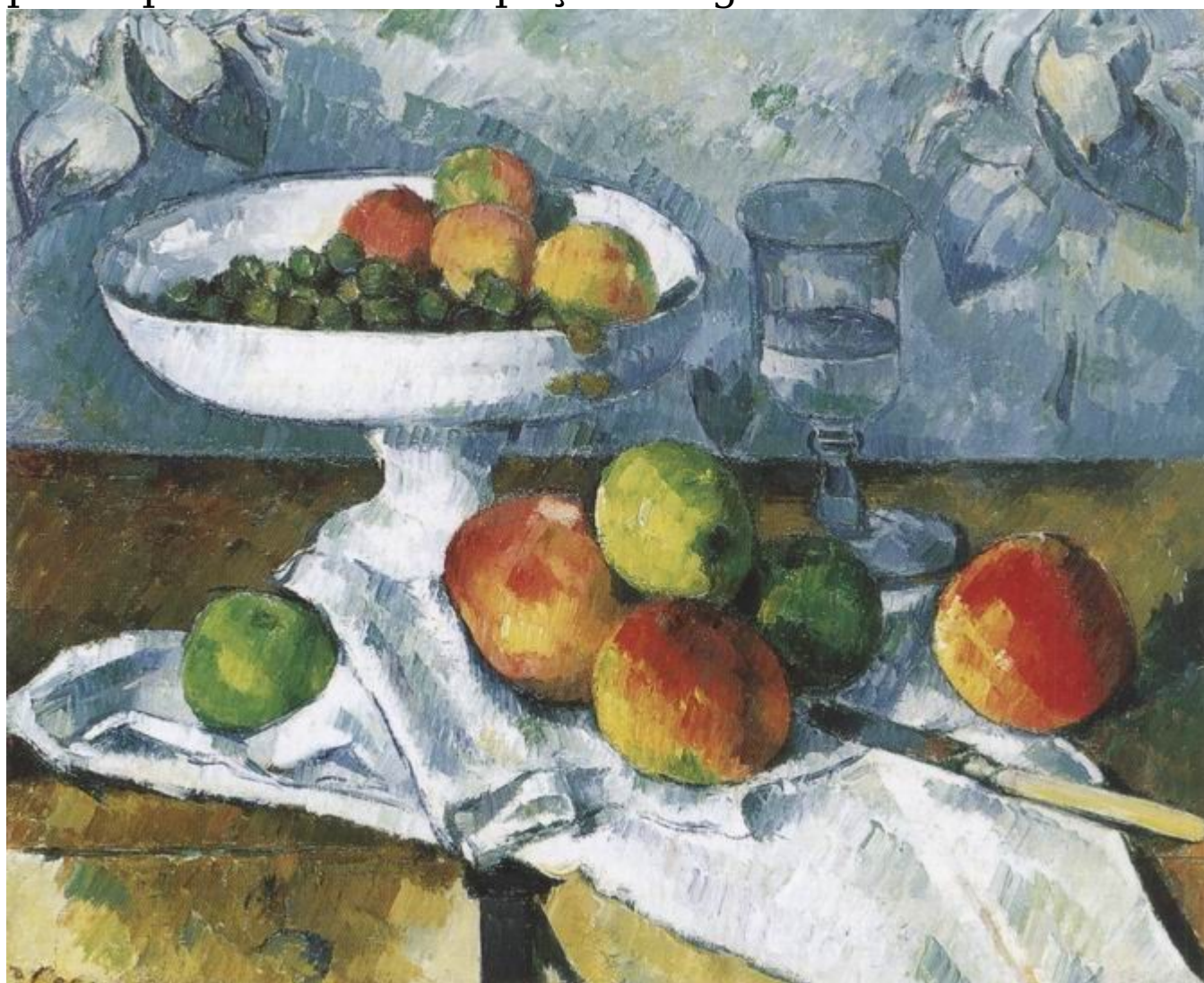
Și aici putem remarca cum anume a știut artistul să evite impresia de decor plat pe care ar fi creat-o partea de sus a tabloului, scoțând în evidență relieful abrupt al stâncilor din prim-plan. Portretul admirabil al soției sale (ilustr. 352) arată, prin alegerea câtorva forme simple și clare, cât de bine știa Cézanne să dea impresia de echilibru și de calm.



352. Paul Cézanne, *Doamna Cézanne*, 1883-1887, ulei pe pânză, 62 x 51 cm. Philadelphia, The Museum of Art

În comparație cu astfel de capodopere, operele impresionistilor – să revedem, de exemplu, portretul lui Monet făcut de Manet (ilustr. 337) – ar putea să ne pară niște improvizații spirituale.

Trebuie să recunoaștem că unele picturi ale lui Cézanne sunt mai greu de înțeles. Reprodusă în alb-negru, o natură moartă precum cea din ilustrația 353 poate părea destul de puțin atrăgătoare.



353. Paul Cézanne, *Fructieră, pahar și mere*, cca 1879-1882, ulei pe pânză, 46 x 55 cm. Colecție particulară

Are ceva stângaci, în comparație cu același subiect tratat în mod atât de strălucit, în secolul al XVII-lea, de olandezul Kalf (ilustr. 280). Fructiera este atât de stângaci desenată, încât piciorul nici măcar nu e corect centrat. Nu numai că masa e înclinată de la stânga la dreapta, dar pare că e și aplecată în față. Acolo unde olandezul a ajuns la o iluzie extraordinară în redarea texturii obiectelor, la Cézanne se vede doar un fel de mozaic de pete colorate, iar fața de masă are rigiditatea metalului. În primul rând această stângăcie a făcut ca Cézanne să fie considerat un mâzgălator incapabil. Dar motivul acestei aparente stângăcii nu-i greu de găsit. Cézanne începuse prin a pune sub semnul întrebării toate procedeele tradiționale ale picturii. Voia să pornească de la zero, ca și cum nimeni nu ar mai fi pictat înaintea lui. Pentru pictorul olandez, natura moartă constituia mai ales ocazia să-și etaleze virtuozitatea strălucită. Cézanne își alegea motivul în funcție de o problemă anume, căreia îi căuta soluția. Relația dintre culoare și reliefurile obiectelor era pentru el o preocupare constantă: un obiect sferic viu-colorat, de exemplu un măr, nu era un motiv ideal pentru o astfel de cercetare? Echilibrul compoziției era una dintre grijile lui: probabil că asta l-a făcut să prelungească puțin fructiera spre stânga, ca să umple un gol nepotrivit. Relațiile dintre diferitele forme ale obiectelor reprezentate interesându-l în mod deosebit, a înclinat pur și simplu masa în față, ca să le facă mai ușor de înțeles. Poate că acest exemplu ne va putea face să înțelegem de ce Cézanne e

considerat părintele „artei moderne”. În eforturile sale anevoioase pentru a sugera profunzimea fără a sacrifica strălucirea culorii, pentru a realiza o compoziție ordonată fără să renunțe la profunzime, în toate experimentările, în toate tatonările lui era gata să sacrifice doar un singur lucru, dacă era necesar: „corectitudinea” contururilor. Nu încerca să deformeze natura din principiu, dar, dacă o oarecare deformare îl putea ajuta la realizarea scopului urmărit, recurgea la ea fără ezitări. Perspectiva lineară, invenția Renașterii italiene, nu-l preocupa peste măsură; era gata să renunțe la ea dacă îl stânjenea într-un fel. La urma-urmelor, perspectiva științifică fusese inventată pentru a-i ajuta pe pictori să obțină iluzia spațiului; să ne amintim de Masaccio și de fresca lui de la Santa Maria Novella (ilustr. 149). Cézanne nu urmărea iluzia. Dorea mai curând să dea impresia unui spațiu solid și spera că o poate face în afara desenului convențional. Nici nu-i trecea probabil prin minte că această indiferență față de corectitudinea desenului, manifestată de el, avea să se afle la originea unei adevărate cotituri în istoria artelor.

În timp ce Cézanne căuta pe bâjbâite mijlocul de a împăca metodele impresionismului cu nevoia de ordine, un artist mult mai tânăr, Georges Seurat (1859-1891), a abordat problema aproape ca pe o ecuație matematică. Luând metoda impresionistă drept punct de plecare, el a studiat teoria științifică a felului în care vedem culorile și a luat hotărârea să-și construiască tablourile ca pe niște mozaicuri formate

din mici tușe regulate de culori pure. Artistul spera că astfel culorile se vor amesteca în mintea noastră, fără să-și piardă din intensitate și luminozitate. Dar această tehnică radicală, care a fost numită curând „pointillism”, puna în pericol lizibilitatea picturilor, deoarece se renunța la contururi și toate formele se diluau în zone de puncte multicolore. De aceea, Seurat a fost obligat să compenseze complexitatea tehnicii sale printr-o simplificare a formelor și mai radicală decât cea avută în vedere de Cézanne (ilustr. 354).



354. Georges Seurat, *Podul de la Courbevoie*, 1886-1887, ulei pe pânză, 46,4 x 55,3 cm. Londra, Courtauld Institute Galleries

Am putea spune că e ceva aproape „egiptean” în accentuarea liniilor verticale și orizontale la Seurat; artistul se abate din ce în ce mai mult de la redarea fidelă a aparenței, căutând scheme inedite și expresive.

În cursul iernii anului 1888, în timp ce Seurat reținea atenția parizienilor, iar Cézanne, la Aix-en-Provence, își continua căutările, un alt pictor sosea în sudul Franței, în căutarea luminii și culorilor intense. Era un tânăr olandez, cu o fire pasionată, Vincent Van Gogh. Se născuse în 1853 și tatăl lui era pastor protestant. Spirit profund religios, îndeplinise misiunea de predicator printre minerii belgieni. Arta lui Millet și aspectul ei social îl impresionaseră foarte mult și luase hotărârea de a deveni pictor. La Paris, fratele lui mai mic, Theo, care lucra într-o galerie de tablouri, îi făcuse cunoștință cu impresioniștii.

Theo părea a fi intuit geniul lui Vincent și, deși era sărac, l-a ajutat întotdeauna. El a finanțat șederea lui Vincent la Arles. Van Gogh spera să poată lucra acolo liniștit câțiva ani, pentru ca într-o zi să-și vândă tablourile și să înapoieze toți banii pe care fratele său îi cheltuisese cu el. Din singurătatea de la Arles, Vincent îi încredința lui Theo toate gândurile și toate speranțele sale în scrisori care formează un adevărat jurnal intim. Aceste scrisori, scrise de un om foarte modest, aproape autodidact, care nu prevedea ce glorie postumă îl aștepta, sunt pasionante și foarte

emoționante. Găsim în ele expresia singurătății disperate a lui Vincent, a dorinței sale de comunicare, a luptelor și biruințelor lui, a simțului misiunii pe care o avea; dar percepem și tensiunea extraordinară în care lucra permanent, cu o energie înfrigurată. La mai puțin de un an de la sosirea lui la Arles, în decembrie 1888, a trecut printr-o depresie și o criză de nebunie. În mai 1889, s-a internat într-un azil de alienați, dar a pictat tot timpul în intervalele de luciditate. Această încercare cumplită a continuat încă paisprezece luni, după care, în iulie 1890, Van Gogh s-a sinucis. Avea treizeci și șapte de ani, ca Rafael. Cariera lui de pictor nu durase mai mult de zece ani și capodoperele care i-au adus gloria au fost toate pictate în cursul ultimilor trei ani; dar chiar și acest scurt răgaz a fost întrerupt de crizele de depresie și disperare. Cine nu cunoaște astăzi măcar câteva dintre operele lui? Floarea-soarelui, scaunul de paie, chiparoșii, unele dintre portrete, toate au fost popularizate prin reproduceri color extrem de răspândite. Van Gogh dorea ca lucrările lui să aibă efectul direct și răspândirea acelor stampe japoneze colorate pe care le admira foarte mult. Aspira la o artă simplă, care să ofere bucurie și consolare oricărui om, care să nu fie apanajul unei elite bogate. Dar orice medalie își are reversul ei. Nu există reproducere perfectă. Cele mai ieftine conferă tablourilor lui Van Gogh culori uneori țipătoare, care pot să provoace o reacție de respingere. Atunci trebuie să ne întoarcem la originale și să sesizăm pe deplin subtilitatea și rigoarea conștientă a artistului

până și în efectele cele mai violente.

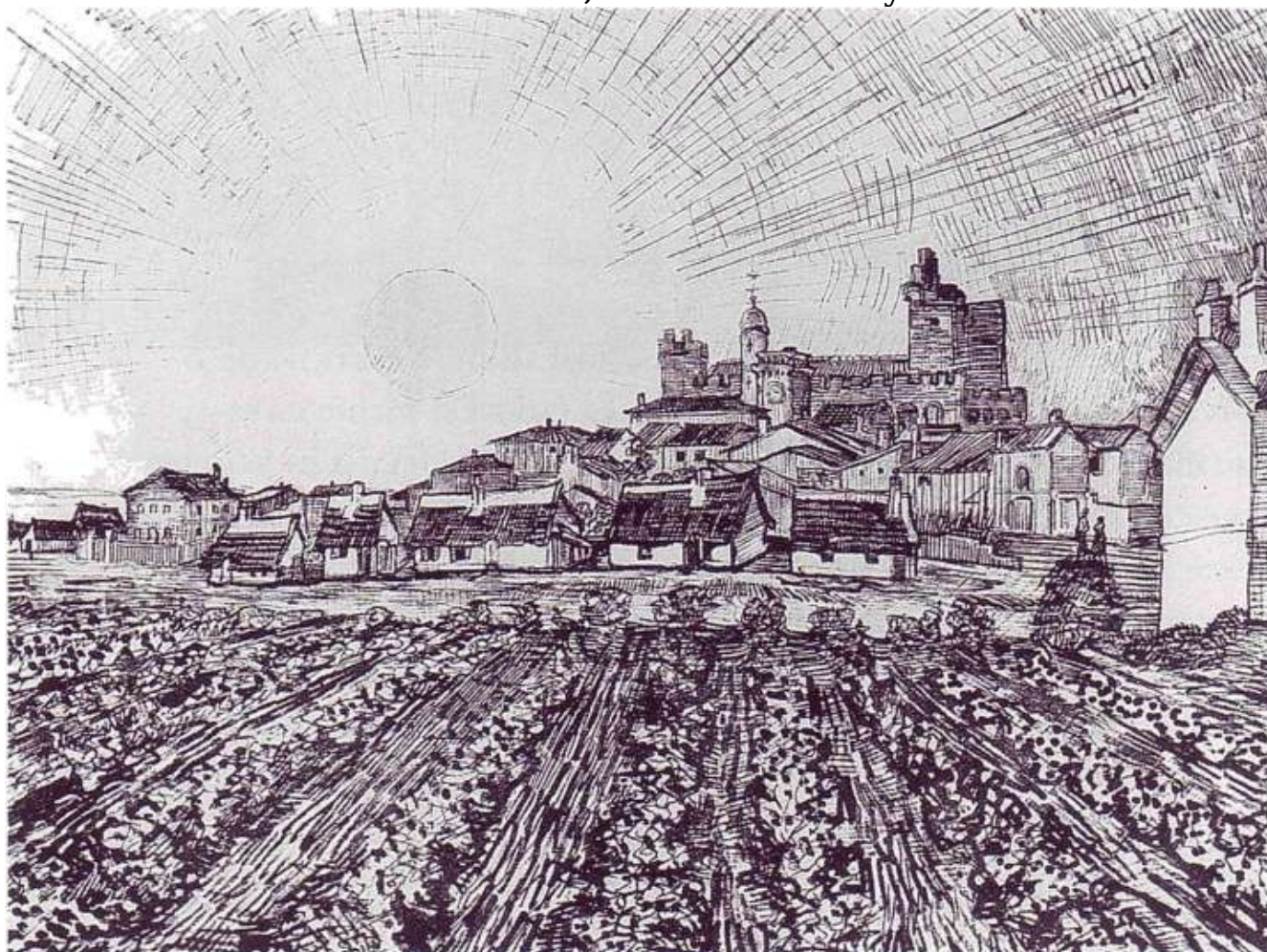
Van Gogh asimilase lecțiile impresionismului și a folosit în felul lui tonurile vii, neamestecate pe paletă, așezându-le pe pânză în trăsături mici de penel, în puncte mici, lăsând ochiul spectatorului să sesizeze ansamblul. Câțiva pictori parizieni construiseră o întreagă teorie științifică despre această tehnică, despre acest „pointilism”, susceptibil, pentru ei, să ajungă la efecte coloristice de o nouă intensitate. Lui Van Gogh îi plăcea să picteze prin puncte sau linii de culoare, dar această tehnică a devenit la el cu totul altceva decât ceea ce văzuseră în ea impresioniștii. Pentru Van Gogh, nu era doar un mijloc de a diviza culoarea, ci și de a exprima emoțiile. În una dintre epistolele trimise de la Arles, vorbește despre aceste clipe când emoțiile sunt atât de puternice, încât nici nu-ți dai seama că lucrezi, când tușele se succed în mod coerent precum cuvintele unei fraze sau ale unei scrisori. Comparația e revelatoare. În astfel de momente, Van Gogh picta așa cum alții scriau. Așa cum alcătuirea unei scrisori, înregistrând gesturile celui care o compune, ne poate dezvălui emoția puternică de care e cuprins atunci, la fel și tușa lui Van Gogh ne dezvăluie ceva din starea sa de spirit. Niciun artist nu mai folosisese până atunci acest procedeu atât de metodic și cu atâta forță. Unii pictori, precum Tintoretto (ilustr. 237), Hals (ilustr. 270) sau Manet (ilustr. 337), cunoscuseră o mare libertate, avuseseră o tușă extraordinar de îndrăzneată, dar la ei acest lucru era mai curând expresia unei măiestrii suverane, a unei percepții

deosebit de rapide, a unei capacități cvasimagice de evocare. La Van Gogh este însă expresia directă a exaltării spiritului artistului. Van Gogh alegea de preferință motive apte să pună în valoare această tehnică nouă, motive permițând să pictezi ca și cum ai desena cu pensula, să așezi culoarea în straturi groase, așa cum ai sublinia un cuvânt în timp ce scrii. Astfel a descoperit frumusețea miriștilor, gardurilor-vii, holdelor de grâu, măslinilor cu ramuri noduroase, chiparoșilor întunecați țâșnind ca niște flăcări (ilustr. 355).



355. Vincent Van Gogh, *Grâu galben*, 1889, ulei pe pânză, 72,1 x 90,9

cm. Londra, National Gallery



356. Vincent Van Gogh, *Vedere din Saintes-Maries-de-la-Mer*, 1888, peniță și tuș pe hârtie, 43,5 x 60 cm. Winterthur, Sammlung Oscar Reinhardt

În exaltarea lui creatoare, Van Gogh se simțea împins să reprezinte strălucirea soarelui (ilustr. 356), ca și obiectele cele mai modeste și mai obișnuite, obiecte pe care niciun pictor nu le considerase demne de atenția lui.



357. Vincent Van Gogh, *Camera lui Van Gogh la Arles*, 1889, ulei pe pânză, 57,5 x 74 cm. Paris, Muzeul Orsay

Și-a pictat modesta cameră din Arles (ilustr. 357) și ceea ce spune despre acest tablou, într-o scrisoare adresată fratelui său, îi precizează foarte bine intențiile:

...aveam în minte o idee nouă și iată schița... De data asta, e vorba pur și simplu de camera mea de culcare, numai că aici culoarea va fi lucrul cel mai important, conferind prin simplificarea ei un stil mai mareț lucrurilor, sugerând odihna sau somnul în

general. În fine, vederea tabloului trebuie să odihnească mintea sau mai curând imaginația.

Pereții sunt de un violet palid. Pardoseala e din plăci pătrate roșii. Lemnul patului și al scaunelor este de culoarea untului proaspăt, așternutul și pernele sunt gălbui, bătând într-un verde foarte deschis, ca lămâia. Cuvertura e stacojie și fereastra verde. Masa de toaletă bate în portocaliu și ligheanul este albastru. Ușile sunt de culoarea liliacului.

Și asta e tot – nu mai e nimic în această cameră cu obloanele închise.

Aspectul mobilelor trebuie să exprime și el odihna netulburată. Portretele de pe pereți, o oglindă, un prosop, câteva haine... Rama – pentru că nu e deloc alb în tablou – va fi albă. Asta ca un fel de revanșă asupra odihnei forțate la care am fost silit. Voi lucra la el și toată ziua de mâine, dar vezi bine cât de simplă e concepția. Umbrele sunt suprimate, iar coloritul are nuanțe plate și simple ca la stampele japoneze...

Este clar că Van Gogh nu era preocupat în mod esențial de o reprezentare corectă a lucrurilor. Folosea culori și forme ca să-și exprime sentimentul față de obiectele pe care le picta și în vederea a ceea ce voia să-l facă pe spectator să simtă. Îi păsa prea puțin de ceea ce numea „realitatea stereoscopică”. Adică de imaginea fotografică exactă a naturii. Exagera și modifica chiar și aparența lucrurilor, dacă era folositor desenului său. Astfel, pe căi diferite a ajuns la aceleași probleme avute de Cézanne aproape

în aceeași perioadă. Amândoi au făcut pasul decisiv prin care au renunțat în mod deliberat la a considera „imitarea naturii” ca fiind scopul artei picturale. Desigur, mobilurile lor erau diferite. Când Cézanne picta o natură moartă, era preocupat de raporturile dintre formă și culoare; nu reținea din „perspectiva corectă” decât ceea ce putea să fie de folos experimentării sale. Van Gogh voia ca tabloul lui să-i exprime emoția și, dacă o deformare îl putea ajuta, nu ezita să recurgă la ea. Amândoi ajunseseră în același punct fără să fi vrut în mod intenționat să ignore normele tradiționale ale artei. Nu pozau în „revoluționari”; nici măcar nu intenționau să șocheze pe cineva. În realitate, amândoi aproape că renunțaseră la orice speranță de a vedea pe cineva interesat de operele lor și lucrau doar împinși de o nevoie interioară.

Căutările lui Paul Gauguin (1843-1903), care a lucrat și el în sudul Franței în aceeași perioadă cu Cézanne și Van Gogh, erau cu totul diferite. Van Gogh ura singurătatea și visa la un fel de frăție a artiștilor în genul celei pe care o formaseră prerafaeliții în Anglia. El l-a convins pe Gauguin, mai în vârstă decât el cu cinci ani, să vină la Arles. Caracterul lui Gauguin se deosebea radical de cel al lui Van Gogh. Nu avea nici modestia lui, nici conștiința unei misiuni de îndeplinit. Gauguin era orgolios și ambițios. Ca și Van Gogh, Gauguin începuse să picteze destul de târziu (avusese o slujbă foarte bună la un agent de schimb); ca și el, era aproape autodidact. Din nefericire, coabitarea celor doi prieteni s-a terminat în mod

tragic. În cursul unei crize de nebunie, Van Gogh a vrut să atenteze la viața lui Gauguin, și acesta a fugit la Paris. Doi ani mai târziu, a părăsit Europa și a plecat în Tahiti, în căutarea unei vieți dintre cele mai simple. Era din ce în ce mai convins că arta risca să devină frivolă și superficială, că toată abilitatea, toate cunoștințele acumulate de civilizația europeană îl lipsiseră pe om de ceva esențial: forța și intensitatea sentimentului, și, în consecință, de expresia directă.

Firește, Gauguin nu era primul care avea aceste temeri legate de civilizație. De când artiștii deveniseră conștienți referitor la noțiunea de „stil”, pierduseră credința în eficacitatea tradițiilor și în valoarea virtuozității. Aspirau la o artă care să nu depindă de stil, la ceva viguros și puternic precum pasiunile umane. Delacroix căutase în Maroc culori mai intense și o viață mai naturală. Prerafaeliții speraseră să găsească această simplitate spontană în arta de dinaintea Renașterii. Impresioniștii admirau arta japoneză. Dar, pentru Gauguin, operele lor erau prea rafinate față de intensitatea directă la care tindea el. A studiat un timp arta populară, dar a fost nevoit să părăsească Europa și să ducă existența indigenilor din insulele Pacificului ca să-și găsească liniștea. Lucrările pictate acolo i-au uimit și pe prieteni prin aspectul lor sălbatic și primitiv. Dar asta urmărise și el, și lui Gauguin îi plăcea să fie socotit „barbar”. Culoarea și desenul trebuiau să fie „barbare” ca să fie demne de acești adevărați copii ai naturii, pe care învățase să-i admire în cursul șederii în Tahiti. Astăzi, tablourile lui (ilustr. 358) nu ne mai

produc o impresie chiar atât de brutală.



358. Paul Gauguin, *Te Rerioa (Visul, Coliba)*, 1897, ulei pe pânză, 95,1 x 130,2 cm. Londra, Courtauld Institute Galleries

Ne-am obișnuit cu o „barbarie” artistică mult mai violentă. Totuși, e cât se poate de clar că Gauguin pornea pe o cale nouă. În lucrările sale, straniețea și exotismul nu provin doar din subiect. A făcut eforturi să pătrundă spiritul indigenilor și să vadă lucrurile cu ochii lor. Studiase tehnica artizanilor locali și în picturile sale găsim deseori reprezentate obiecte specifice insulei. S-a străduit să armonizeze portretele făcute tahitienilor cu caracterul simplu al artei lor. Artistul ajunsese să simplifice formele și

culorile și nu ezita să picteze suprafețe mari în tonuri intense. Contrar lui Cézanne, nu era deloc preocupat de faptul că această simplificare făcea picturile sale să pară plate. Ignora cu dragă inimă problemele seculare ale artei occidentale, în măsura în care credea că ajunge să redea mai pe deplin prospețimea vieții primitive. Poate că nu a reușit întotdeauna în reprezentarea unei expresii simple și directe, dar a experimentat cu aceeași pasiune și sinceritate cu care Cézanne căuta o nouă armonie, iar Van Gogh, un nou mesaj. Asemenea acestor maestri, Gauguin și-a sacrificat întreaga viață propriului ideal. Simțindu-se neînțeles în Europa, a luat hotărârea să plece definitiv în insulele Pacificului. Și acolo a și murit, după ani de decepții și singurătate, boală și privațiuni.

Cézanne, Van Gogh și Gauguin au dus toți trei o existență singuratică, fără speranța că vor ajunge vreodată să se facă înțeleși. Dar problemele artistice pe care le-au trăit atât de intens au ajuns să fie problemele unui număr tot mai mare de artiști tineri, nemulțumiți de ceea ce învățau la academia de artă. Știau să reprezinte natura, să deseneze corect, să mânuiască cu abilitate penelul și culorile; ba chiar își însușiseră lecțiile impresionismului: știau să redea perfect vibrația razelor soarelui în atmosferă. Adevărul e că un anumit număr de artiști au mers mai departe pe acest drum, impunându-și metoda în țări unde impresionismul încă nu era acceptat, dar mulți pictori din noua generație au căutat metode noi ca să rezolve, sau măcar să ocolească, dificultățile cu care se confruntase Cézanne. În fond, aceste dificultăți

proveneau din conflictul dintre nevoia unei gradări tonale pentru a sugera profunzimea și dorința de a păstra frumusețea culorilor pe care le vedem. Artă japoneză îi convinsese că un tablou putea să producă o impresie mult mai puternică dacă se sacrifica reliefa obiectelor prin tonuri de culoare și alte detalii, pentru o simplificare îndrăznească. Van Gogh și Gauguin parcurseseră amândoi o bucată de drum pe această cale, intensificând culorile și neglijând impresia de profunzime, iar Seurat mersese și mai departe în această experimentare, cu pointillismul. Francezul Pierre Bonnard (1867-1947) a folosit cu o mare sensibilitate avantajele oferite de *Art nouveau* ca să sugereze fiorul luminii și culorii pe pânză, după modelul tapiseriei. Ilustrația 359, *La masă*, arată că pictorul evita să sublinieze perspectiva și profunzimea.



359. Pierre Bonnard, *La masă*, 1899, ulei pe lemn, 55 x 70 cm.
Zürich, Stiftung Sammlung E.G. Bührle

Iar pictorul elvețian Ferdinand Hodler (1853-1918), născut în același an cu Van Gogh, și-a simplificat peisajele în așa măsură, încât le-a conferit claritatea unui afiș (ilustr. 360).



360. Ferdinand Hodler, *Lacul Thun*, 1905, ulei pe pânză, 80,2 x 100 cm. Geneva, Muzeul de Artă și Istorie

Nu-i întâmplător faptul că aceste tablouri ne duc cu gândul la afișe, pentru că ideile pe care europenii le luaseră de la japonezi s-au dovedit deosebit de potrivite pentru arta publicitară. Înainte de sfârșitul secolului, un discipol înzestrat al lui Degas, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), a aplicat această economie de mijloace pentru o formă nouă de artă: afișul (ilustr. 361).

AMBASSADEURS



Hautree

361. Henri de Toulouse-Lautrec, *Ambasadorii: Aristide Bruant*, 1892, afiş, litografie în culori, 141,2 x 98,4 cm.

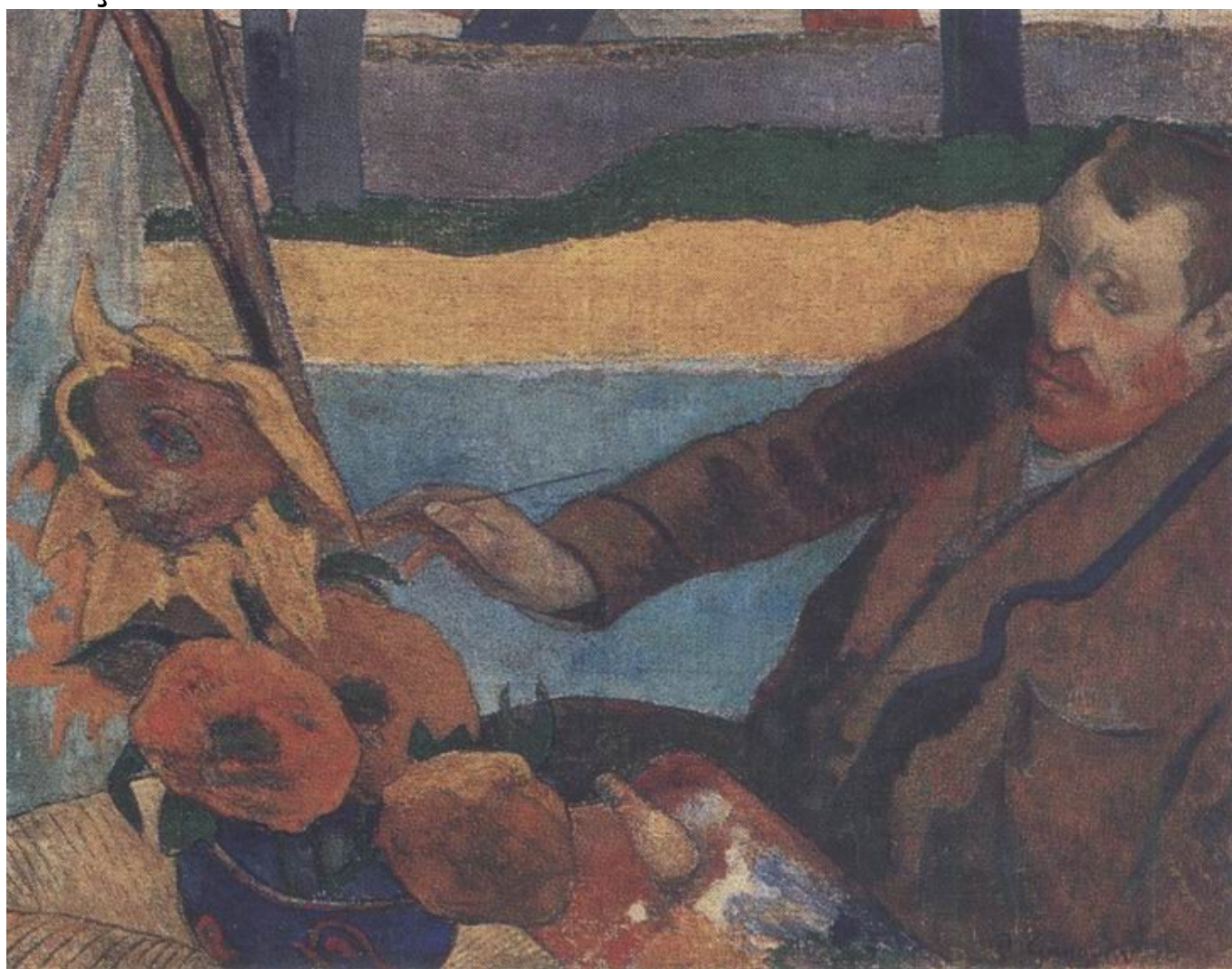
Arta ilustrației a profitat și ea de aceste noi metode. Gândindu-se la grija și dragostea cu care realizau cărțile cei din epocile anterioare, oameni precum William Morris nu au fost mulțumiți să vadă cărți făcute de mântuială sau ilustrații care se limitau să istorisească o poveste, fără a ține cont de efectul produs pe pagina imprimată. Inspirat de Whistler și de arta japoneză, tânărul Aubrey Beardsley (1872-1898) s-a făcut cunoscut în toată Europa prin ilustrațiile sale rafinate în alb-negru (ilustr. 362).



362. Aubrey Beardsley, ilustrație pentru *Salomeea* de Oscar Wilde, 1894, desen alb-negru pe hârtie japoneză, 34,3 x 27,3 cm

Cuvântul de laudă folosit mult în această perioadă *Art nouveau* era „decorativ”. Picturile și stampele trebuiau să ofere un subiect plăcut ochiului, mai înainte de a putea să vezi ce reprezentau. Încet, dar sigur, această modă a deschis calea unei noi concepții despre artă. Fidelitatea față de motiv sau de narațiunea unei povești emoționante nu mai conta acum prea mult, dacă tabloul sau stampa făcea o impresie plăcută. Și totuși unii artiști aveau din ce în ce mai mult impresia că, în toată această căutare, arta pierduse ceva esențial, ceva ce se străduiau cu disperare să redobândească. Cézanne înțelesese deja că strădania impresionistă de a surprinde un moment trecător dusesse la neglijarea solidității și durabilității formelor naturii, adică se pierduse simțul ordinii și al echilibrului. Van Gogh văzuse cât se poate de clar că, cedând total impresiei vizuale, singura sa preocupare fiind față de realitățile optice ale lumii și culorii, arta risca să piardă intensitatea pasionată necesară artistului pentru exprimarea lui deplină. În sfârșit, Gauguin era profund nemulțumit de caracterul artificial al vieții și artei din Occident. El aspira la ceva infinit mai simplu și mai direct, crezând că îl poate găsi în mijlocul indigenilor simpli din Tahiti. Ceea ce numim „artă modernă” s-a născut din acest sentiment triplu de nemulțumire, iar soluțiile spre care tinseseră acești trei pictori se află la originea celor trei mișcări esențiale ale artei moderne.

Cézanne a deschis calea cubismului, care avea să apară curând în Franța; Van Gogh, calea expresionismului, care avea să găsească în Germania cel mai bun teren; Gauguin, diferitelor forme de primitivism. Oricât de derutante pot să pară aceste mișcări la prima vedere, este ușor să descoperi la ele încercări coerente de a ieși din impasul în care se aflau artiștii când mișcarea impresionistă și-a atins sfârșitul.



Paul Gauguin, *Van Gogh pictând floarea-soarelui*, 1888, ulei pe pânză, 73 x 92 cm. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh

27. O ARTĂ EXPERIMENTALĂ

Prima jumătate a secolului al XX-lea

Pentru majoritatea oamenilor, „arta modernă” este o artă care a rupt complet legătura cu tradițiile trecutului și se străduiește să facă ceea ce niciun artist nici măcar nu și-ar fi imaginat să facă înainte. Unii, atașați ideii de progres, cred că arta trebuie și ea să urmeze ritmul epocii. Alții sunt nostalgici după vechile timpuri și condamnă toată arta modernă. În realitate, după cum am văzut, situația este mult mai complexă și arta modernă, precum arta din fiecare epocă trecută, s-a născut ca răspuns la niște probleme foarte clare. Cei care deplâng ruptura cu tradiția ar trebui, de fapt, să o situeze înainte de Revoluția Franceză din 1789, iar dacă acest lucru le-ar fi fost clar, puțini ar mai fi crezut posibilă revenirea la un trecut atât de îndepărtat. După cum am văzut, artiștii au devenit atunci pe deplin conștienți de noțiunea de stil și și-au început experimentele, fiecare nouă mișcare ridicând stindardul unui nou „-ism”. E destul de ciudat că tocmai arhitectura, care suferise cel mai mult de pe urma confuziei generale, a reușit cel mai bine să creeze un stil nou și durabil. Arhitectura modernă s-a format lent, dar principiile ei sunt astăzi atât de ferm stabilite, încât nimeni nu se gândește în mod serios să le pună în discuție. Aspirația spre un nou stil de arhitectură și de

ornament dusesse, să ne amintim, la experimentele *Art nouveau*, unde posibilitățile tehnice ale construcției din fier încă se combinau cu motive decorative plăcute (ilustr. 349). Dar nu din aceste exerciții de virtuozitate avea să se nască arhitectura secolului al XX-lea. Viitorul aparținea celor care vor hotărî să pornească de la zero și să se debaraseze de preocupările pentru stil și ornamentație, fie ele vechi sau moderne.

Acest punct de vedere nou a apărut în diferite țări, dar nicăieri mai puternic decât în America, unde progresul tehnic era mult mai puțin frânat de povara tradițiilor. A construi zgârie-nori și a-i acoperi cu forme decorative luate din cărțile europene de modele a fost considerată foarte repede o absurditate. Dar un arhitect avea nevoie de un spirit hotărât și lucid ca să-și convingă clienții să accepte o casă complet neconvențională. De cel mai mare succes s-a bucurat Frank Lloyd Wright (1869-1959). Wright a sesizat cât se poate de clar că încăperile contează la o casă, nu fațada. Dacă interiorul era conceput în mod armonios și practic, dacă corespundea nevoilor locatarului, atunci ajungeai și la un exterior satisfăcător. Poate că nu ni se pare o idee extraordinară, dar, în realitate, Wright a condus o adevărată revoluție pentru renunțarea la toate vechile reguli ale arhitecturii și îndeosebi la sacrosancta simetrie. Ilustrația 363 reproduce una dintre primele case construite de Wright la țară.



363. Frank Lloyd Wright, Fairbrooks Avenue nr. 540, Oak Park, Illinois, 1902. Casă fără „stil”

El a eliminat complet mulurile, cornișele, decorația în general, și edificiul lui era în întregime impus de planul interior. Totuși, Wright nu se considera un simplu inginer. Credea în ceea ce numea „arhitectură organică”: pentru el, o casă trebuia să se dezvolte ca un organism viu, născut din nevoile oamenilor și din caracterul țării, al sitului.

Refuzul lui Wright de a admite suveranitatea inginerilor este cu atât mai remarcabil, cu cât aceștia începuseră atunci să-și revendice în mod energic drepturile. Pentru că, dacă Morris spusese, pe bună dreptate, că mașina nu va putea rivaliza niciodată cu

lucrul făcut de mână, singurele soluții păreau a fi exploatarea posibilităților mașinii și adaptarea proiectelor oamenilor la aceasta.

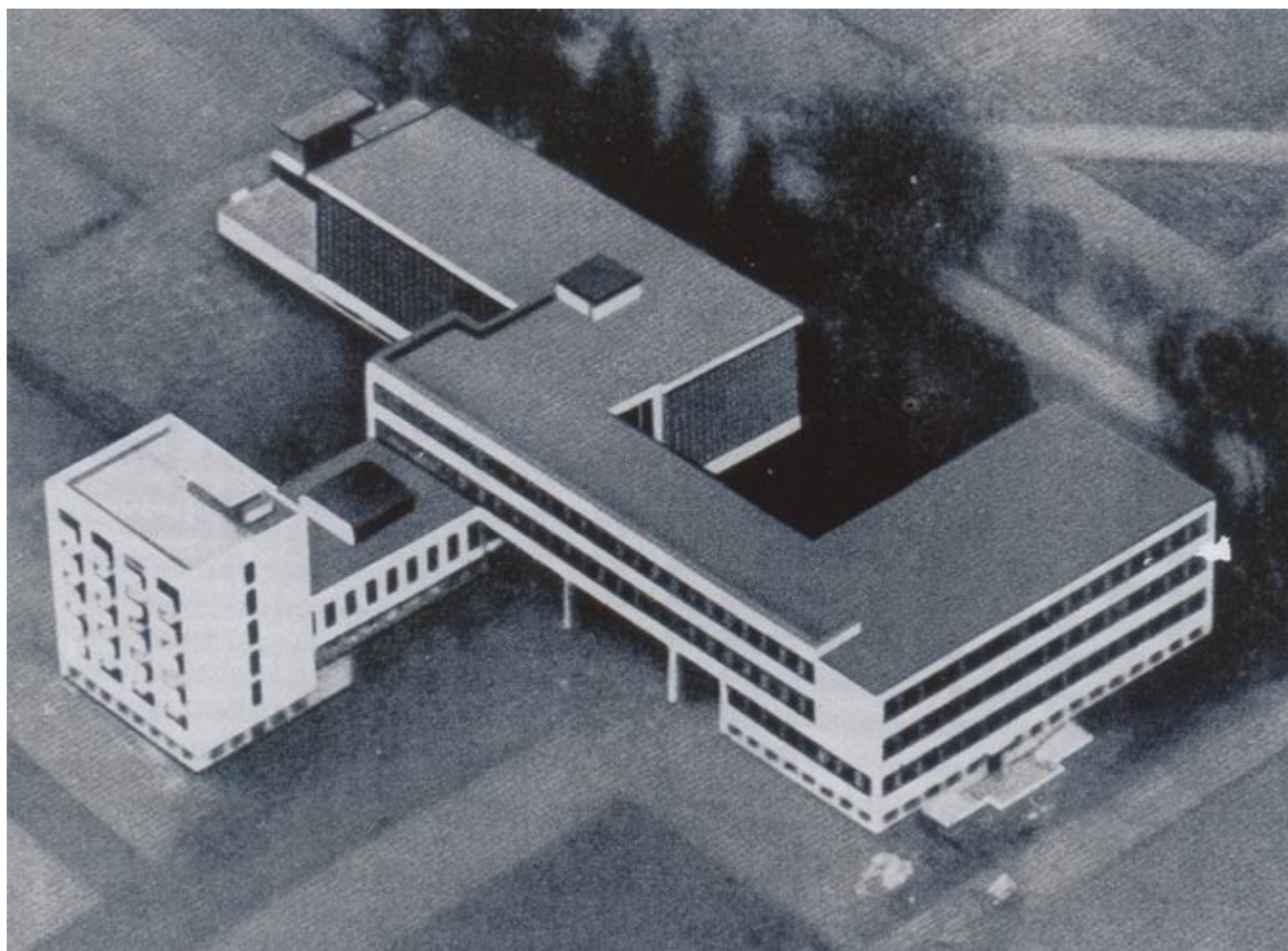
O parte a publicului a reacționat contra unei astfel de concepții, care a părut o ofensă adusă bunului-gust și bunei-cuviințe. Arhitecții moderni, respingând orice ornamentație, rupeau legătura cu tradițiile milenare. Tot sistemul derivat din „ordine”, care se dezvoltase din timpul lui Brunelleschi, a fost îndepărtat, edificiul fiind debarasat de toată împletitura parazită de muluri false, volute și pilaștri de tot felul. Când publicul a văzut pentru prima dată aceste case noi, i s-au părut inadmisibile în „goliciunea” lor. Dar au fost de ajuns câțiva ani ca să ne obișnuim cu ele și toți am învățat să apreciem profilul pur și volumele simple impuse de arhitecții-ingineri moderni (ilustr. 364).



364. Andrew Reinhard, Henry Hofmeister și alții, Rockefeller Center

din New York, 1931-1939. Concepții arhitecturale moderne

Această revoluție a gustului este opera câtorva novatori, ale căror prime experimente în folosirea noilor materiale de construcție au fost deseori primite la început cu ostilitate și ironie. Ilustrația 365 prezintă una dintre aceste construcții experimentale, unul dintre punctele focale ale propagandei pro și contra arhitecturii moderne.



365. Walter Gropius, Bauhaus din Dessau (Germania), 1926

Este vorba de Bauhaus din Dessau, școală de arhitectură înființată de germanul Walter Gropius (1883-1969) și închisă de naziști. Gropius a vrut să

demonstreze că arhitectul și inginerul nu sunt condamnați să se ignore reciproc, cum se crezuse în secolul al XIX-lea; dimpotrivă, fiecare dintre ei are ceva de învățat de la celălalt. Elevii de la școală colaborau la proiecte de construcție și de amenajări interioare; erau încurajați să facă apel la imaginație, să experimenteze cu mult curaj, fără să piardă totuși din vedere destinația clădirii. Aici au fost create la început scaune din oțel tubular și alte mobile de acest gen, devenite astăzi obișnuite. Teoriile susținute de Bauhaus sunt deseori numite „funcționalism”, ideea esențială fiind că, dacă un obiect e bine conceput ca să corespundă destinației, frumusețea lui va veni de la sine. Cu siguranță că e mult adevăr în această afirmație. În orice caz, ne-a ajutat să ne debarasăm de toată puzderia de ornamente, inutile și de prost-gust, care au încărcat orașele și casele în secolul al XIX-lea. Dar, ca toate formulele, și aceasta s-a născut dintr-o simplificare excesivă. Mai mult ca sigur că există multe lucruri care, corespunzând foarte bine destinației cerute, sunt totuși urâte sau cel puțin ne sunt indiferente. Cele mai bune lucrări ale arhitecturii moderne nu își trag frumusețea exclusiv din faptul că se potrivesc foarte bine destinației lor, ci și din gustul autorilor și siguranța cu care au știut să îmbine, în edificiile ridicate de ei, eficacitatea și corectitudinea efectului plastic. În cazul acestei căutări de armonii noi, experiențele sunt indispensabile și eșecurile inevitabile. Arhitecții trebuie să aibă întreaga libertate de a experimenta cu diferite proporții și diferite materiale. Chiar dacă unele dintre aceste

tentative ar duce la impas, ele nu ar fi totuși inutile. Niciun artist, mai ales într-o perioadă de căutări, nu poate merge la sigur, și e esențial să înțelegem rolul pe care l-au putut avea tentativele în aparență bizare sau chiar extravagante în evoluția formelor noi, care acum ni se par foarte normale.

În arhitectură, îndrăzneala în invenție este în general recunoscută și admisă, dar puțini își dau seama că în sculptură și pictură situația este similară. Mulți dintre cei care nu vor să audă în ruptul capului de „toate chestiile astea ultramoderne” ar fi foarte surprinși dacă ar ști cât de mult e dependentă de ele viața lor zilnică, cât de mult le-au transformat gustul și preferințele. Formele și combinațiile de culori care, în urmă cu patruzeci de ani, erau proprii celor mai „nebuni” dintre revoltații din domeniul picturii, au devenit locuri comune ale artei industriale; când le găsim pe țesături, coperta revistelor sau panourile publicitare, aceste forme, aceste culori ni se par cât se poate de normale. Ba chiar am putea spune că una dintre funcțiile artei moderne este aceea de a servi drept teren de experimentare pentru combinații noi de forme și motive.

Dar se pune imediat o întrebare: de ce pictorul trebuie să experimenteze, de ce nu poate să se mulțumească să picteze natura cât poate mai bine? Se pare că răspunsul e acesta: arta și-a pierdut cele mai ferme baze atunci când artiștii au înțeles contradicția internă existentă în a li se cere să „picteze ceea ce văd”. Poate că sună ca unul dintre acele paradoxuri prin care artiștilor și criticilor le place să exaspereze

bunăvoința publicului. Dar cei care au urmărit povestea aceasta de la început își vor da seama destul de ușor despre ce e vorba. Artistul primitiv, ca să reprezinte, de exemplu, un chip, îl construia cu ajutorul câtorva forme simple, în loc să-l copieze după natură (ilustr. 25). Am revenit de mai multe ori asupra metodelor egiptenilor, care tindeau să reprezinte obiectul mai curând așa cum îl cunoșteau, decât cum îl vedeau. Grecii și romanii au insuflat viață acestor forme schematice; artiștii medievali le-au folosit și ei ca să naraze povestea sfântă, iar artiștii chinezi, ca să exprime esența contemplării lor. Nu se puneau problema îndemnării pictorului să reprezinte „ce vedea”. Această idee a apărut abia în perioada Renașterii. Mai întâi, totul părea că evoluează cum nu se poate mai bine: perspectiva științifică, *sfumato*, culoarea venețiană, mișcarea și expresia se adăugau rând pe rând mijloacelor artistului, ajutându-l să reprezinte bine ceea ce vedea. Totuși, fiecare generație descoperea zone de rezistență neașteptate, persistențe ale unor convenții care îi obligau pe artiști să reprezinte formele învățate în locul imaginii văzute. Artiștii din secolul al XIX-lea au vrut să înlăture toate aceste convenții; le-au atacat pe rând, până în ziua în care impresioniștii au spus că metodele lor permiteau redarea pe pânză, într-un mod „științific”, a elementelor imaginii.

Această teorie a dus la realizarea unor opere foarte frumoase, dar asta nu trebuie să ne facă să uităm că ideea care stă la baza lor este doar un semiadevăr. De atunci, am înțeles mai bine că e foarte greu să facem

o despărțire clară între ceea ce cunoaștem și ceea ce vedem. Un orb din naștere care își recapătă vederea trebuie mai întâi să învețe să vadă. Dacă ne străduim, putem și noi să descoperim că ceea ce numim „a vedea” este întotdeauna influențat și nuanțat pentru faptul că noi cunoaștem (sau credem că cunoaștem) ceea ce vedem. Lucrul acesta devine deosebit de clar în cazul unei iluzii optice. Astfel, uneori, un obiect de mici dimensiuni, situat în vecinătatea imediată a ochiului, poate să ni se pară un munte înalt la orizont; sau luăm drept pasăre o bucată de hârtie purtată de vânt. Dar, imediat după ce ne-am înțeles greșeala, nu mai suntem în stare să ne dăm seama nici ce-am crezut că vedem. În termenii picturii, cele două imagini succesive ar impune forme și culori diferite. În realitate, îndată ce luăm în mână un creion, înțelegem că ideea de a ceda pasiv la ceea ce se numește impresiile simțurilor noastre e o absurditate. Ceea ce vedem de la fereastră, putem vedea în o sută de feluri diferite. Care dintre acestea corespunde cu adevărat senzațiilor noastre? Trebuie să facem o alegere. Suntem obligați să găsim un punct de plecare pentru a reprezenta casa de vizavi și copacii din jurul ei. Nu putem ocoli necesitatea de a începe prin câteva linii, câteva forme convenționale. „Egipteanul” din noi nu poate fi redus la tăcere.

Am impresia că această dificultate a fost resimțită de generația care s-a străduit să-i continue și să-i depășească pe impresioniști, ceea ce a făcut-o până la urmă să respingă toată tradiția occidentală. Într-adevăr, dacă „egipteanul” sau copilul stăruie cu

încăpățănare în noi înșine, de ce să nu privim în față principiile fundamentale ale creării imaginilor? Experimentările întreprinse de *Art nouveau* făcuseră apel la stampele japoneze în încercarea de a rezolva criza. Dar, în locul acestor producții târzii și rafinate, de ce să nu începem mai bine cu începutul și să explorăm arta adevăraților „primitivi”, fetișurile canibalilor și măștile triburilor sălbatice? În timpul revoluției artistice, care a atins apogeul înaintea Primului Război Mondial, entuziasmul față de sculptura negrilor a constituit una dintre legăturile cele mai puternice între tinerii artiști de diferite tendințe. Aceste obiecte puteau fi cumpărate la prețuri foarte mici din magazine care comercializau lucruri de ocazie. Masca tribală africană avea să înlocuiască mulajul după *Apollo din Belvedere* (ilustr. 64), care împodobește altădată atelierul artiștilor academiciști. E ușor de înțeles de ce aceste capodopere ale sculpturii africane (ilustr. 366) au fascinat atât de mult o întreagă generație care căuta să iasă din impasul unde ajunsese arta occidentală.



366. Mască provenind de la tribul Dana, Africa Occidentală, cca 1910-1920, lemn și caolin în jurul pleoapelor, h. 17,5 cm. Zürich, Rietberg Museum (colecția Von der Heydt)

Nici „fidelitatea față de natură”, nici „frumusețea ideală” – cele două teme asociate artei occidentale – nu par să fi constituit preocuparea acestor artiști africani. Dar operele lor aveau exact ceea ce arta

europăană pierduse în lunga sa căutare: intensitatea expresiei, claritatea structurii, simplitatea tehnică.

Astăzi știm că tradițiile artei tribale sunt mai complexe și mai puțin primitive decât s-a crezut la început; chiar am văzut că imitarea naturii nu era exclusă (ilustr. 23). Dar stilul acestor obiecte rituale ar fi putut să servească drept numitor comun nevoii de expresivitate, de soliditate și simplitate transmisă noilor mișcări de cei trei mari singuratici, Van Gogh, Cézanne și Gauguin.

Vrând-nevrând, artiștii din secolul al XX-lea au fost obligați să devină inventatori. Ca să atragă atenția, au fost nevoiți să caute mai curând originalitatea decât măiestria pe care o admirăm la marii artiști din trecut. Orice abatere de la tradiție care stârnea interesul criticii și provoca un curent era salutăată ca un nou „-ism”, căruia viitorul îi aparținea. Acest viitor nu a durat întotdeauna mult timp, și totuși istoria artei din secolul al XX-lea trebuie să țină seama de experimentarea permanentă, pentru că mulți dintre artiștii cei mai înzestrați din această perioadă au luat parte la aceste eforturi.

Metoda numită „expresionistă” este probabil cea mai ușor de înțeles. Poate că termenul nu-i prea fericit ales, deoarece știm că ne exprimăm în tot ce facem, dar e o etichetă lesnicioasă care, în plus, se opune destul de clar etichetei impresioniste. În una dintre scrisorile sale, Van Gogh a explicat cum a făcut portretul unui prieten drag. Asemănarea convențională era pentru el doar o primă etapă. După pictarea unui portret „corect”, începea să schimbe în

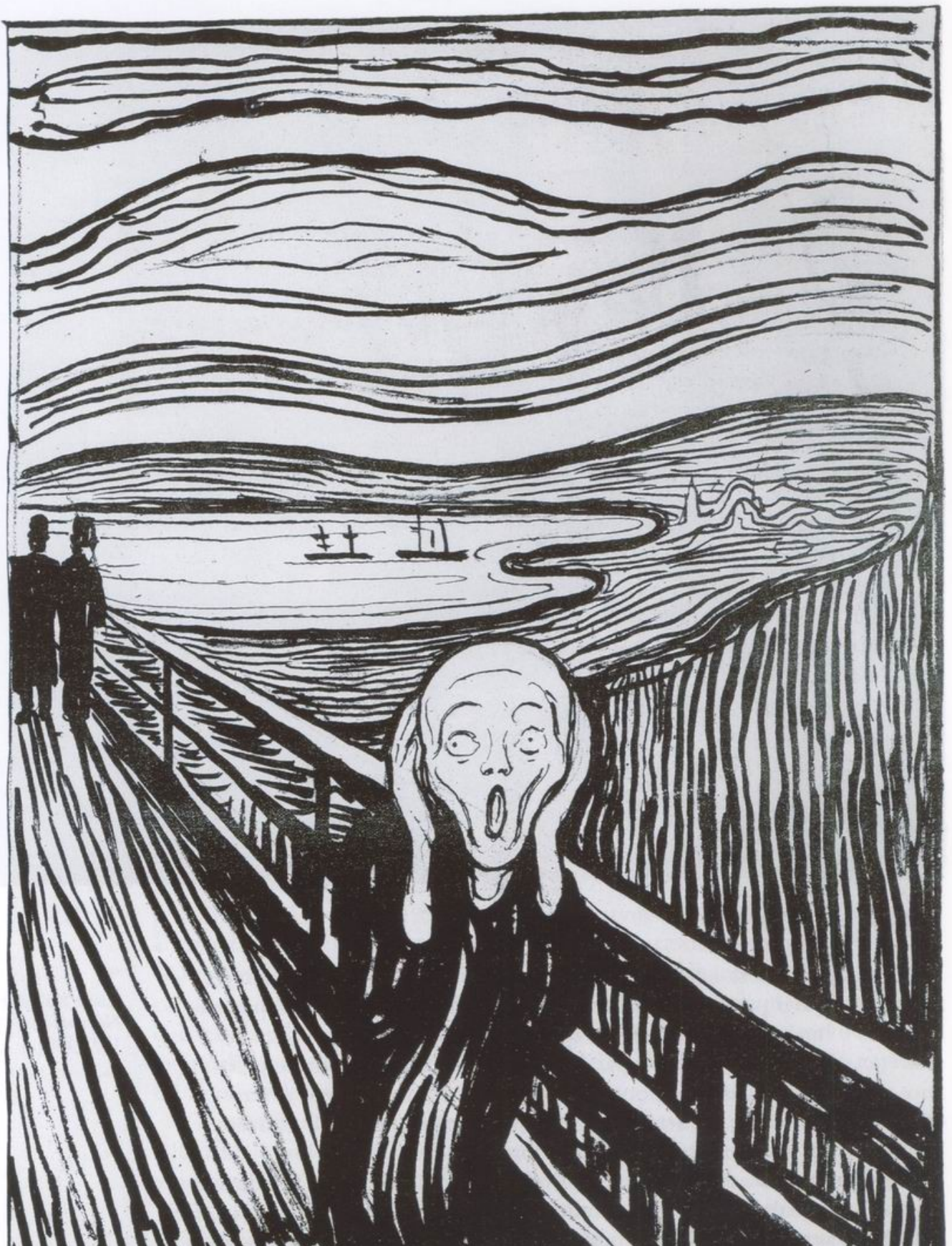
mod deliberat culorile și detaliile.

Exagerez blondul părului, ajung la nuanțe portocalii, la cromuri, la galbenul-pal al lămâii. În spatele capului, în loc să pictez peretele banal al apartamentului mizer, pictez infinitul, creez un fond simplu din albastrul cel mai intens pe care îl pot pregăti, și prin această simplă combinație a capului blond, luminat pe acest fond albastru, obțin un efect misterios, ca o stea pe azurul infinit. Ah, dragă frate... și oamenii cumsecade nu vor vedea în această exagerare decât o caricatură! Dar ce-mi pasă mie!

Van Gogh amintește aici de caricatură cu o oarecare îndreptățire: caricatura a ținut întotdeauna de expresionism, pentru că desenatorul deformează trăsăturile victimei sale pentru a reuși să exprime ideea pe care și-a făcut-o despre ea. Atâta timp cât această deformare a naturii se prezintă sub pretextul umorului, nimeni nu are nimic de obiectat. E vorba de un domeniu aparte și toate licențele sunt permise, publicul rezervându-și prejudecățile pentru ceea ce consideră artă adevărată. Dar ideea unei caricaturi grave, a unei arte care schimba în mod intenționat aparența lucrurilor, nu din ironie, ci având la bază un cu totul alt sentiment – admirație, iubire sau teamă –, era o idee pe care Van Gogh o prevăzuse și care avea să devină o mare piedică. Totuși, e vorba de o idee cât se poate de coerentă. E un adevăr simplu faptul că sentimentele influențează modul în care vedem lucrurile, și cu atât mai mult amintirea pe care ne-au

lăsat-o. Toți știm că același peisaj ni se pare diferit după cum suntem veseli sau triști.

După Van Gogh, unul dintre primii artiști care au dus foarte departe noile experimentări a fost pictorul norvegian Edvard Munch (1863-1944). Ilustrația 367 reproduce o litografie executată în anul 1895 și intitulată *Strigătul*.

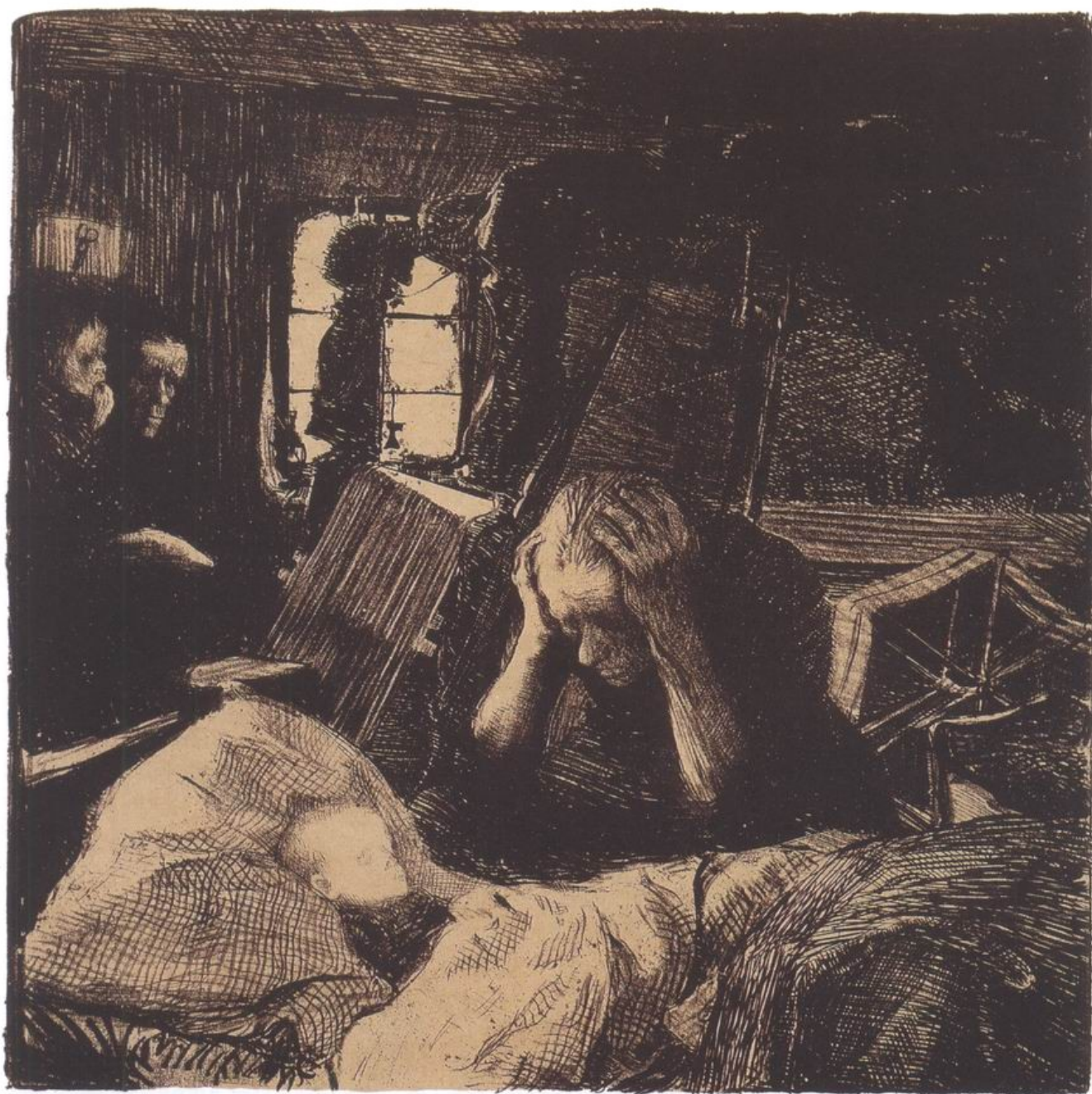


Lucrarea vrea să exprime transformarea tuturor senzațiilor noastre sub influența unei emoții bruște. Toate liniile par că tind spre un singur punct: gura deschisă care strigă. S-ar spune că peisajul însuși ia parte la emoția și neliniștea exprimate de fața schimonosită ca într-o schiță caricaturală. Ochii larg deschiși, obrații supti te duc cu gândul la un cap de mort. Impresia de spaimă e cu atât mai intensă, cu cât cauza rămâne misterioasă.

Arta expresionistă a agasat publicul nu atât prin faptul că reprezenta natura deformată, cât mai ales pentru că se depărta de frumos. E drept că o caricatură scotea în evidență urâtenia umană, asta era menirea ei. Dar era greu de acceptat că artiștii uitau că trebuia mai curând să idealizeze, decât să urâtească natura.

Munch ar fi putut argumenta cu faptul că un strigăt de spaimă nu are nimic frumos și că ar fi fost lipsit de sinceritate să se vadă doar partea plăcută a vieții. Expresioniștii luau parte direct la suferințele umane, la sărăcie, violență, mânie; aveau tendința să vadă într-o artă limitată la armonie și frumos efectul unei lipse de onestitate. Rafael, Correggio li se păreau ipocriți și lipsiți de sinceritate. Voiau să privească în față greutățile existenței și să-și exprime mila față de sărmani și invalizi. Ajunsese aproape o mândrie să se evite tot ce putea aminti de ceva drăgălaș și cizelat și să fie șocată îngâmfarea, reală sau presupusă, a „burghezului”.

Nu se poate spune că germana Käthe Kollwitz (1867-1945) și-a conceput desenele și stampele emoționante doar ca să facă senzație. Artista avea o mare compasiune față de cei săraci și oprimați, cărora dorea să le apere cauza. O serie de ilustrații din anii 1890 i-a fost inspirată de o piesă de teatru despre viața grea a muncitorilor textiliști din Silezia, într-o perioadă de șomaj și de revoltă socială (ilustr. 368).

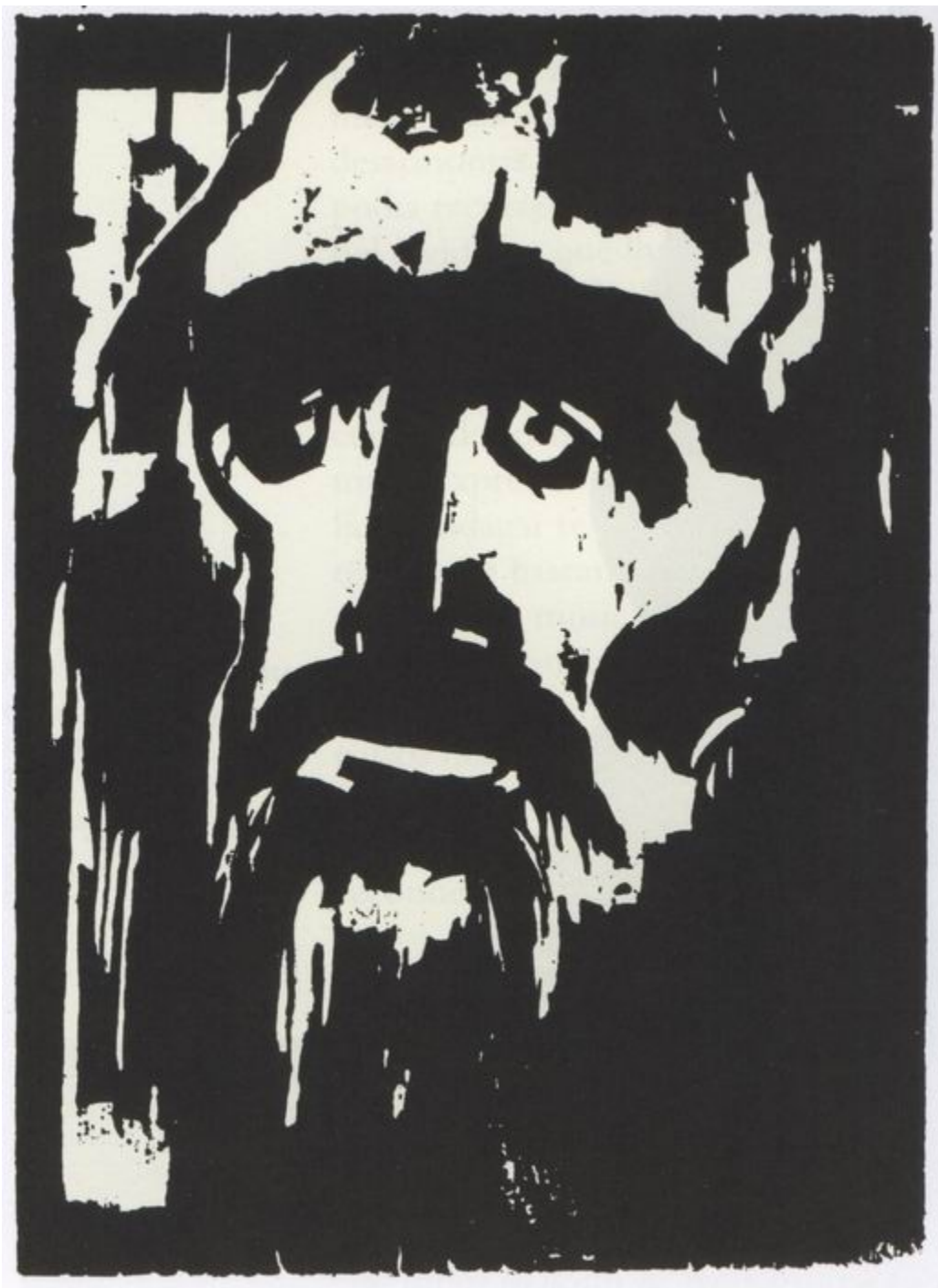


368. Käthe Kollwitz, *Sărăcia*, 1893-1901, litografie, 15,5 x 15,2 cm

Scena copilului care moare nu figurează în piesă, dar face compoziția și mai zguduitoare. Când seria a fost aleasă ca să primească o medalie de aur, ministrul de resort l-a sfătuit pe împărat să nu i-o acorde, „ținând cont de subiectul și de execuția naturalistă, total

lipsită de elemente moderatoare sau conciliante”. Chiar aceasta era și intenția autoarei. Spre deosebire de Millet (ilustr. 331), care, în tabloul său *Culegătoarele de spice*, voia să ne transmită demnitatea muncii, ea nu vedea altă ieșire decât revoluția. Nu-i de mirare că opera ei a inspirat mulți artiști și propagandiști din țările estice comuniste, unde a fost mult mai bine cunoscută decât în Occident.

Și în Germania se auzea deseori apelul la o schimbare radicală. În 1906, un grup de pictori germani a înființat o asociație numită *Die Brücke* (Podul), ca să rupă complet legătura cu trecutul și să lupte pentru o eră nouă. Scopurile lor erau împărtășite și de Emil Nolde (1867-1956), deși el nu a făcut parte mult timp din asociație. *Profetul* (ilustr. 369) este o lucrare impresionantă din lemn gravat care arată foarte bine efectul puternic pe care doreau să-l obțină acești artiști, aproape ca în cazul unui afiș.



369. Emil Nolde, *Profetul*, 1912, lemn gravat, 32,1 x 22,2 cm

Dar nu căutau impresia decorativă. Simplificarea trebuia să servească în întregime unei expresii exacerbate, așa că totul este concentrat în privirea extatică a profetului.

Expresionismul a găsit terenul cel mai propice în Germania, unde a reușit, de fapt, să trezească mânia și dorința de răzbunare a „omului mărunț”. Când naziștii au preluat puterea, arta modernă, în ansamblu, a fost interzisă și principalii ei reprezentanți au fost exilați sau reduși la tăcere. Aceasta a fost și soarta sculptorului expresionist Ernst Barlach (1870-1938), căruia îi reproducem aici lucrarea *Fie-vă milă!* (ilustr. 370).



370. Ernst Barlach, *Fie-vă milă!*, 1919, lemn sculptat, h. 38 cm.
Colecție particulară

Există o expresivitate intensă în gestul simplu al acestei bătrâne cerșetoare cu mâini uscățive și nimic nu distrage atenția de la tema principală. O astfel de lucrare e urâtă, e frumoasă? Întrebarea nu-și are

rostul, ca și în cazul lui Rembrandt, lui Grünewald sau al operelor medievale apreciate de expresioniști mai presus de orice.

Austriacul Oskar Kokoschka (1886-1980) se numără printre pictorii care au uimit publicul refuzând să se limiteze la latura frumoasă a lucrurilor. Picturile sale, expuse la Viena în anul 1909, au provocat un val de indignare. Reproducem aici unul dintre tablourile sale (ilustr. 371).



371. Oskar Kokoschka, *Copii jucându-se*, 1909, ulei pe pânză, 73 x 108 cm. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum

Avem în fața ochilor o imagine plină de viață și convingătoare. Dar e ușor de sesizat ce a putut să șocheze la prima vedere. Dacă ne gândim la

portretele de copii din trecut, făcute de Rubens (ilustr. 257), de Velázquez (ilustr. 267), de Gainsborough (ilustr. 306) sau de Reynolds (ilustr. 305), vedem imediat ce a putut să deranjeze. Un portret de copil trebuia înainte de orice să fie vesel și fermecător și adulții preferau să ignore greutățile și suferințele copilăriei. Sigur, Kokoschka nu ținea deloc cont de aceste exigențe convenționale; el se atașase cu simpatie, cu milă de aspirațiile, de visurile acestor ființe tinere. A știut să surprindă stângăcia mișcărilor lor, stânjeneala acelor corpuri în plină metamorfoză. Pentru a exprima toate acestea, artistul nu a recurs la repertoriul tradițional al desenului academic, însă chiar „greșelile” lui apropie și mai mult lucrarea de viața reală.

Nu se poate spune că arta unui Barlach sau a unui Kokoschka era propriu-zis o artă experimentală. Dar faptul că, într-o operă de artă, se puneă atât de puternic accentul pe expresia subiectivă trebuia să ducă neapărat la o serie întreagă de experimentări. La urma-urmelor, chiar era indispensabil să se apeleze la natură pentru a se exprima o personalitate? Exemplul muzicii, care se lipsea foarte bine de cuvinte, a inspirat deseori artiștilor și criticilor visul unui fel de muzică vizuală. Ne amintim că Whistler pornise în această direcție dând tablourilor sale titluri inspirate din muzică (ilustr. 348). Dar una era să exprimi această posibilitate în termeni vagi, și alta să expui un tablou lipsit de orice subiect identificabil. Primul artist care a făcut acest pas a fost un pictor rus, Wassily Kandinsky (1866-

1944), care trăia atunci la München. Ca mulți dintre prietenii lui germani, era în fond un mistic, care disprețuia progresul și știința, aspirând la o regenerare a lumii printr-o artă pur „lăuntrică”. În lucrarea sa *Despre spiritual în artă* (1912), puțin cam confuză, dar pasionantă, el pune accentul pe efectele psihologice ale culorii pure, atrage atenția că un roșu viu ne poate impresiona ca un sunet de goarnă. Convins că era nu doar posibil, ci și necesar de realizat astfel o comuniune între spirite, el a avut curajul să expună aceste prime încercări de „muzică colorată” (ilustr. 372), care sunt de fapt primele exemple de artă abstractă.



372. Wassily Kandinsky, *Cazaci*, 1910-1911, ulei pe pânză, 95 x 130

S-a atras deseori atenția că termenul „abstract” nu e prea potrivit și s-a propus înlocuirea lui cu „nonfigurativ”. Dar cele mai multe dintre denumirile din istoria artei sunt întâmplătoare; doar opera de artă contează. Chiar dacă primele experiențe de „muzică colorată” ale lui Kandinsky nu sunt considerate reușite, înțelegem foarte bine interesul pe care l-au stârnit. Dar numai expresionismul nu ar fi putut să dea naștere unei adevărate mișcări a artei abstracte. Ca să înțelegem succesul ei și transformarea lumii artistice în anii de dinaintea Primului Război Mondial, trebuie să revenim la Paris. La Paris a luat avânt cubismul. El reprezenta o ruptură și mai mare cu tradiția occidentală decât „gamele colorate” expresioniste ale lui Kandinsky.

Totuși, intenția cubismului nu era să suprimă reprezentarea, ci mai curând s-o transforme. Pentru a înțelege problemele pe care experiențele cubiste încercau să le rezolve, trebuie să ne întoarcem la simptomele de efervescență și de criză prezentate în capitolul dinainte. Ne amintim că acea confuzie strălucitoare a „instantaneelor” impresioniste provocase multă tulburare, de unde și dorința care îi incitase pe reprezentanții mișcării *Art nouveau* să favorizeze o structură ordonată, iar pe Seurat și Cézanne să prefere o simplificare decorativă.

Această aspirație a făcut să apară o nouă problemă: conflictul între schema decorativă și volum. Impresia de volum se obține în artă, după cum știm, prin

umbre, prin felul în care cade lumina. O simplificare îndrăzneată putea să frapeze în afişele lui Toulouse-Lautrec sau în ilustrațiile lui Beardsley (ilustr. 361 și 362), dar absența reliefării formei le făcea să arate excesiv de plate. Am văzut că artiști precum Hodler (ilustr. 360) sau Bonnard (ilustr. 359) au folosit această calitate, pentru că puneau accentul pe formele compozițiilor lor; dar, neglijând impresia de volum, s-au lovit în mod inevitabil de tipul de problemă care se pusese în Renaștere odată cu introducerea perspectivei: nevoia de a împăca redarea realității cu un desen clar.

Problema era acum inversată: dând prioritate motivului decorativ, sacrificau practica seculară a reliefării contururilor, redarea tuturor formelor în lumină și umbră. Este adevărat că acest sacrificiu putea să fie trăit și ca o eliberare. În sfârșit, frumusețea și puritatea culorilor luminoase, care contribuiseră cândva la splendoarea vitraliilor din Evul Mediu (ilustr. 121) și a miniaturilor, nu mai erau întunecate de umbre. Aici s-a făcut simțită influența lui Van Gogh și Gauguin, ale căror opere au început să fie remarcate. Amândoi îi îndemnaseră pe pictori să renunțe la o artă prea rafinată pentru o artă mai directă în forme și culori. Refuzând subtilitatea, artiștii căutau acum culori intense și armonii „barbare”. În 1905, la Paris a expus un grup de tineri pictori care au fost curând numiți „foviști”, din cauza neglijării fățișe a formelor naturii și a predilecției pentru culorile violente. Cel mai faimos dintre acești artiști a fost Henri Matisse (1869-1954), caracterizat

prin înclinația sa spre o simplificare aproape decorativă. Impresionat de frumusețea covoarelor orientale și de peisajul nord-african, el a creat un stil care a exercitat o influență considerabilă asupra desenului modern. Ilustrația 373 reproduce una dintre picturile sale, datând din 1908, intitulată *La Desserte*.



373. Henri Matisse, *La Desserte*, 1908, ulei pe pânză, 180 x 220 cm.
Sankt Petersburg, Muzeul Ermitaj

Matisse calcă aici pe urmele lui Bonnard. Dar, în timp ce Bonnard păstra impresia de scânteiere, Matisse merge mult mai departe și transformă spațiul în

schemă decorativă. Jocul obiectelor care formează natura moartă cu motivele tapetului și feței de masă constituie tema principală a tabloului. Figura umană și peisajul pe care îl zărim pe fereastră au respectat concepția decorativă. Prin urmare, este cât se poate de logic ca femeia și copacii să fie foarte simplificați în privința conturilor și chiar deformați, ca să se armonizeze cu florile tapetului. De altfel, pictorul a subintitulat tabloul „Armonie în roșu”, amintind de titlurile lui Whistler. Culorile vii și conturile rudimentare ale unor astfel de picturi pot să amintească efectul decorativ al desenelor de copii. Totuși, Matisse a dat dovadă de un mare rafinament. Aceasta era forța, dar și slăbiciunea lui, pentru că nu a reușit să iasă din impas. A fost nevoie să se aștepte ca exemplul lui Cézanne să ajungă la cunoștința tuturor, și aceasta s-a întâmplat după moartea lui, în 1906, când a fost organizată o mare expoziție la Paris.

Pictorul cel mai impresionat de această revelație a fost un tânăr spaniol, Pablo Picasso (1881-1973). Era fiul unui profesor de desen și se dovedise un copil-minune la Școala de Arte Frumoase din Barcelona. A venit la Paris la nouăsprezece ani și a pictat la început subiecte expresioniste: cerșetori, vagabonzi, artiști de circ. Dar nu s-a mulțumit doar cu atât și a început să studieze arta popoarelor primitive, incitat de exemplul lui Gauguin și poate al lui Matisse. E ușor să sesizăm ce învățăminte a tras din astfel de lucrări: cum să construiască o figură, un chip sau un obiect din câteva elemente foarte simple. Nu e vorba de simplificarea impresiei vizuale așa cum o

practicaseră artiștii dinainte. Aceștia transformau formele naturii în forme plate. Nu exista oare niciun mijloc pentru a se evita această lipsă a volumului, pentru a construi simplu imaginea obiectului, păstrându-se totuși impresia de soliditate și de profunzime? Această problemă l-a dus pe Picasso la opera lui Cézanne. Într-o scrisoare adresată unui tânăr pictor, Cézanne îl îndemnase să vadă natura în termeni cvasigeometrice: cuburi, conuri, cilindri. Artistul înțelegea probabil prin aceasta că pictorul, când compune tabloul, nu trebuie niciodată să piardă din vedere aceste elemente solide. Picasso și prietenii lui au hotărât să aplice sfatul întocmai. Ne putem imagina raționamentul lor: „Am renunțat de mult timp la pretenția de a reprezenta lucrurile așa cum ne apar în fața ochilor. E un miraj după care e inutil să alergăm. Nu dorim să fixăm pe pânză impresia schimbătoare a unei clipe trecătoare. Să încercăm să-l urmăm pe Cézanne și să ne construim subiectul la fel de solid, de durabil pe cât putem. De ce să nu fim logici și să nu admitem că adevăratul nostru scop este să construim, nu să copiem ceva? Dacă ne gândim la un obiect, să spunem la o vioră, nu ne apare în minte identic cu cel din fața ochilor. În realitate, percepem simultan aspectele sale diferite. Unele dintre ele sunt pentru noi, ca să spun așa, tangibile, în timp ce altele sunt mai vagi. Și totuși acest amestec de imagini complexe are ceva mai real decât un simplu instantaneu sau o pictură migăloasă a obiectului respectiv”. Cred că un raționament de acest gen trebuie să fi stat la originea unor picturi precum

natura moartă cu vioară a lui Picasso (ilustr. 374).



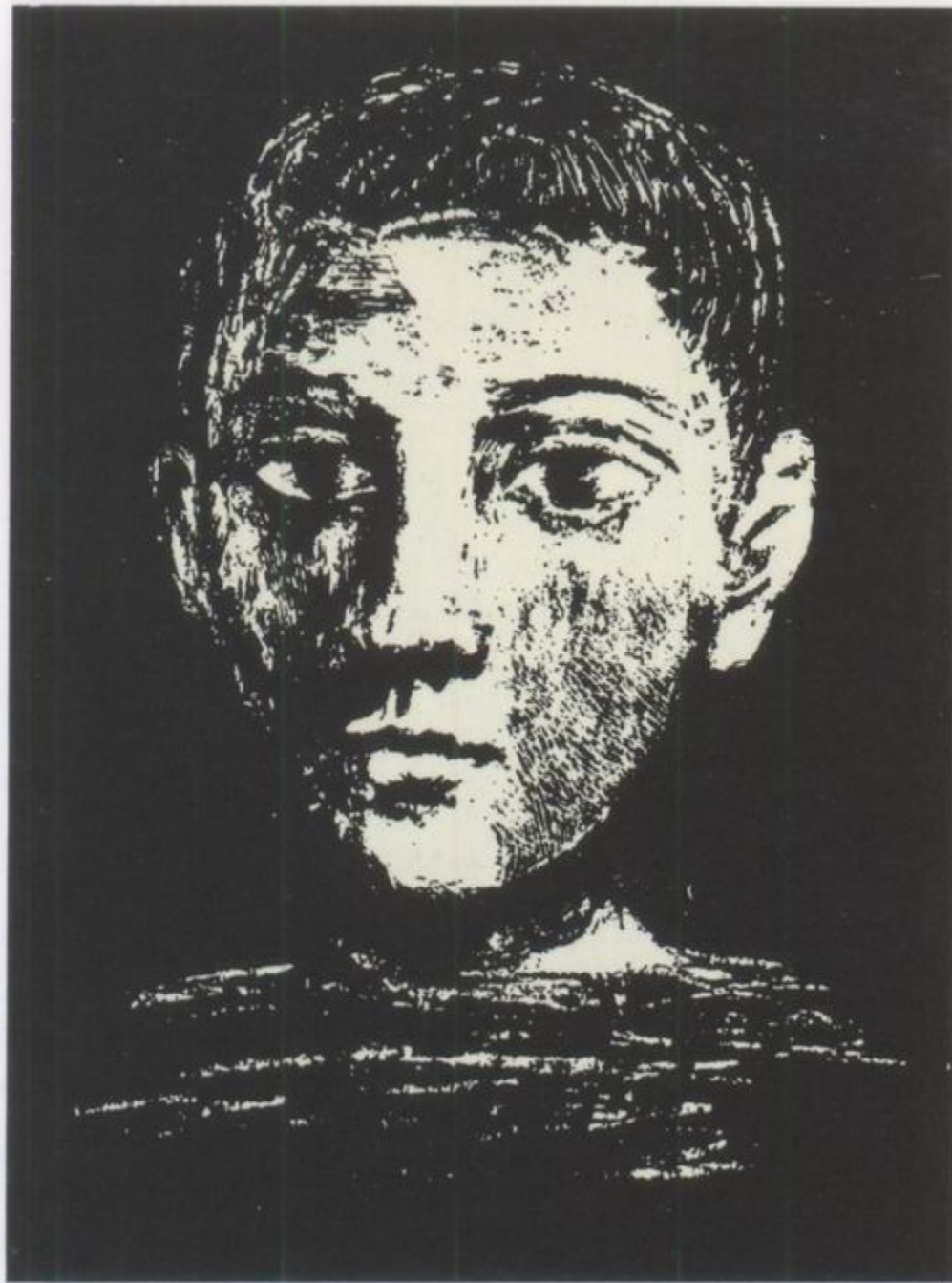
374. Pablo Picasso, *Vioară și struguri*, 1912, ulei pe pânză, 50,6 x 61 cm. New York, The Museum of Modern Art

În unele privințe, e aici o întoarcere la ceea ce am numit metoda egipteană, metodă care constă în a reda obiectul din unghiul care permite perceperea cu claritate a aspectelor sale cele mai caracteristice. Gâtul viorii și unul dintre cuiele corzilor sunt văzute din lateral, așa cum ni le imaginăm în mod normal atunci când ne gândim la o vioară. În schimb, orificiile de rezonanță în formă de S sunt văzute din față; dintr-

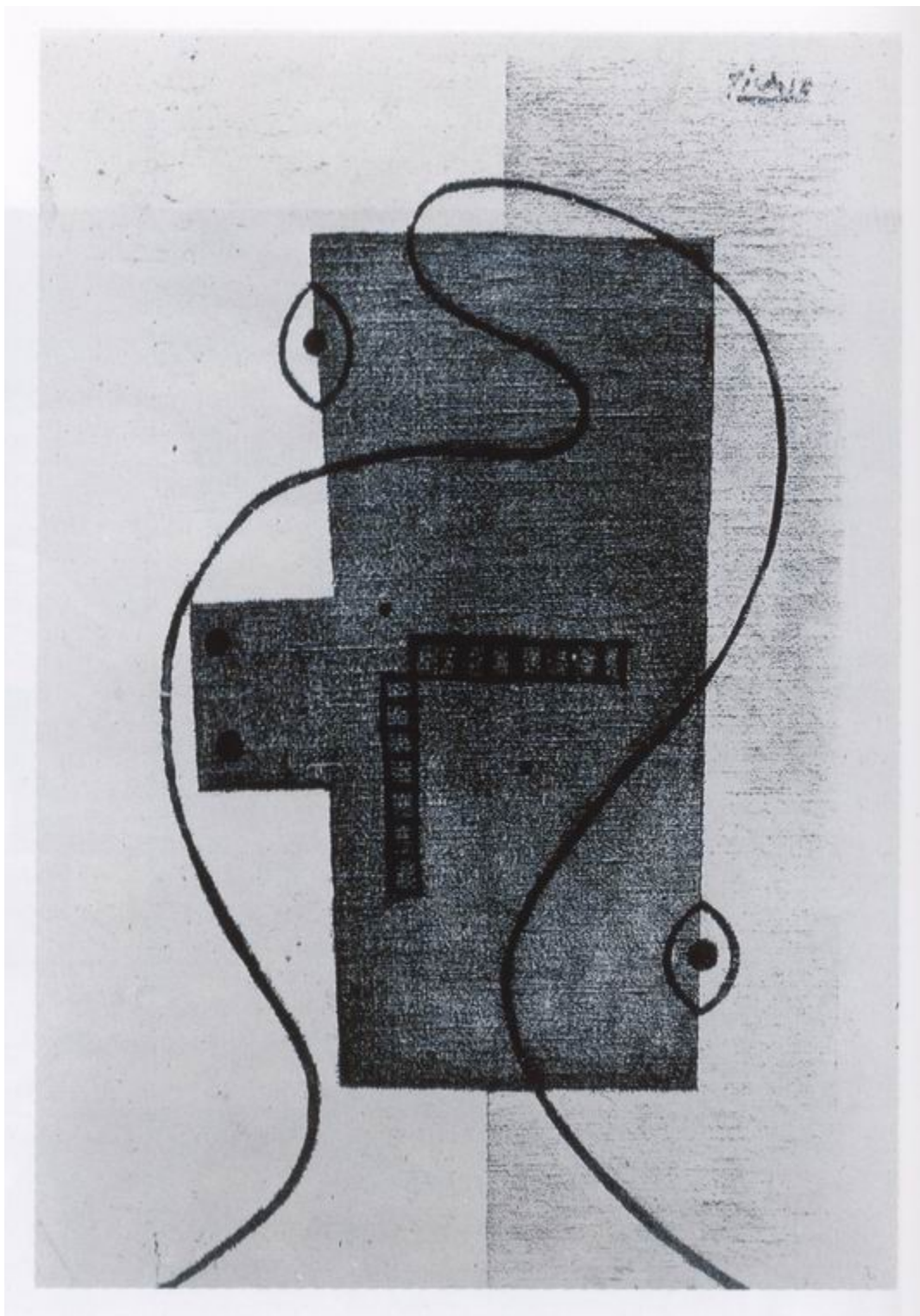
o parte, le-am putea doar ghici. Curba cutiei de rezonanță este accentuată în mod exagerat, așa cum ne-am putea imagina o astfel de curbă în virtutea unei amintiri tactile. Arcușul și coardele plutesc în spațiu; coardele apar chiar de două ori: o dată din față, altă dată spre gâtul viorii. În pofida unui aparent amestec de forme dislocate – și sunt mai multe decât am enumerat –, pictura nu dă senzația de dezordine. Artistul și-a construit tabloul cu ajutorul unor elemente mai mult sau mai puțin uniforme, astfel încât ansamblul să producă o impresie de coerență, comparabilă în această privință cu cea a unor opere de artă primitivă, precum stâlpul totemic din ilustrația 26. Evident, această metodă prezenta un inconvenient, iar creatorii cubismului erau foarte conștienți de acest lucru: nu putea fi aplicată decât unor obiecte mai mult sau mai puțin familiare. Spectatorul trebuia să aibă prezentă în minte forma unei viori ca să perceapă legătura dintre diferitele fragmente care apar în compoziție. De aceea, pictorii cubiști alegeau în general motive familiare – chitare, sticle, fructiere, uneori o figură umană –, ca spectatorul să le înțeleagă ușor și să sesizeze legătura dintre diferitele elemente. Nu toată lumea agreează acest fel de șaradă și e cât se poate de normal, dar la fel de normal e să cauți să înțelegi intențiile artistului. Există oameni care se consideră jigniți dacă vrei să-i faci să creadă că așa arată o vioară. O astfel de provocare nu poate fi luată în seamă. Toată lumea știe cum e o vioară și artistul nu intenționează să ne arate acest fleac. El îl invită pe spectator să participe la

jocul subtil care constă în a construi sugestia unui obiect tangibil cu ajutorul câtorva suprafețe plane dispuse pe pânză. După cum am văzut, a picta a însemnat întotdeauna a căuta o soluție pentru paradoxul care stă la baza picturii: reprezentarea adâncimii pe o suprafață plană. Atitudinea cubistă prezintă o noutate: renunțarea la căutarea unei soluții și obținerea unor efecte inedite din acest paradox. Dar, dacă foviștii sacrificaseră umbrele pentru plăcerea culorii, cubiștii au apucat în schimb pe un drum contrar: au renunțat la această plăcere și s-au jucat de-a v-ați ascunselea cu procedeul tradițional de reliefare a formelor.

Picasso n-a pretins niciodată că maniera cubistă trebuie să înlocuiască toate celelalte maniere de reprezentare a lumii vizibile. Îi plăcea să schimbe metodele, trecând frecvent de la experimentarea cea mai îndrăzneată la forme cât se poate de tradiționale ale artei (ilustr. 11 și 12). Avem toate motivele să fim surprinși că ilustrațiile 375 și 376 prezintă, și una, și cealaltă, o față omenească desenată de același artist.



375. Pablo Picasso, *Cap*, 1945, litografie, 29 x 23 cm



376. Pablo Picasso, *Cap*, 1928, colaj și ulei pe pânză, 55 x 33 cm.
Colecție particulară

Pentru a o înțelege pe a doua, trebuie să ne amintim

de încercările noastre de a desena oameni, precum și de fetișul tahitian (ilustr. 24) și măștile rituale ale populației din Pacific (ilustr. 25). Se pare că Picasso a dorit să vadă până unde putea să ducă ideea de a forma imaginea unui cap pornind de la cele mai inadecvate forme. A dispus doi ochi schematici, cât mai departe posibil unul de altul; a reprezentat gura printr-o linie frântă, cu șirul de dinți, și a adăugat o linie ondulată pentru a sugera conturul feței. Dar, din aceste aventuri la limita imposibilului, a știut să revină la imagini solide, lizibile și emoționante, precum cea din ilustrația 375. Nicio metodă, nicio tehnică nu îl mulțumea mult timp. A ajuns chiar să renunțe temporar la pictură pentru ceramică. E foarte posibil să nu ghicim la prima privire că farfuria reprodusă în ilustrația 377 este opera unuia dintre măștrii cei mai rafinați ai epocii noastre.



377. Pablo Picasso, *Pasăre*, 1948, ceramică, 32 x 38 cm. Colecție particulară

Poate că tocmai extraordinara sa ușurință de a desena și virtuozitatea sa tehnică l-au făcut pe Picasso să aspire la o mare simplitate. Probabil că avea o mare satisfacție să lase deoparte subtilitatea lui diabolică și să realizeze cu propriile mâini ceva ce amintea de lucrările copiilor sau de artizanii cei mai simpli.

Picasso însuși spunea că nu experimenta. A spus că nu căuta, găsea. Îi ironiza pe cei care voiau să-i

înțeleagă arta: „Toată lumea vrea să înțeleagă arta, de ce să nu încercăm să înțelegem cântecul unei păsări?” Evident, avea dreptate. Nicio pictură nu poate fi pe deplin „explicată” prin cuvinte, dar cuvintele sunt uneori puncte de reper utile; ajută la evitarea neînțelegerilor, ne pot oferi cel puțin o vedere sumară a stării de spirit – a poziției – pictorului. Cred că atitudinea care îl conducea pe Picasso la descoperirile lui e caracteristică pentru arta modernă.

Cel mai bun mod de a înțelege această atitudine este revenirea la originile acestei arte. Pentru artiștii din vremurile trecute, pe primul plan era subiectele. Primeau comanda să picteze o Madonă, un portret, și se puneau imediat pe treabă, lucrând cum se pricepeau mai bine. Când comenzile au devenit mai rare, artistul a trebuit să aleagă singur subiectele. Unii s-au străduit să le aleagă în vederea unei eventuale cumpărări. Scene anecdotice, îndrăgostiți sub clar de lună, episoade din istoria națională. Alții au refuzat să practice acest fel de ilustrare. În loc să aleagă un subiect, preferau să li se dea voie să studieze câteva probleme precise ale meseriei lor. Astfel, impresioniștii, pasionați de efectele luminii în aer liber, au șocat publicul pictând mai curând străzi de la periferie sau căpițe de fân decât scene de interes „literar”. Intitulând portretul mamei sale (ilustr. 347) *Aranjament în gri și negru*, Whistler își exprima convingerea că subiectul e pentru artist doar ocazia unui nou studiu al echilibrului dintre culori și desen. Un maestru ca Cézanne nici măcar nu avea

nevoie să invoce această idee. După cum am văzut, naturile moarte pictate de el (ilustr. 353) nu puteau fi văzute decât ca studii consacrate diferitelor probleme ale artei. Cubiștii au preluat problema de acolo de unde o lăsase Cézanne, și, de atunci, un număr crescând de artiști a acceptat ca evidentă ideea că ceea ce contează în artă e să găsești soluții noi la problemele „formeii”. Pentru ei, forma era pe primul loc, după aceea venea subiectul.

Cea mai bună descriere a acestei proceduri a fost dată de pictorul și muzicianul Paul Klee (1879-1940), care era prieten cu Kandinsky, dar și fusese profund influențat de cubism, de care luase cunoștință la Paris în anul 1912. Mai mult decât niște metode noi în reprezentarea realității, aceste experiențe arătau, după părerea lui, o nouă posibilitate de a jongla cu formele. Într-o conferință ținută la Bauhaus, Klee a explicat că începea prin a stabili unele raporturi între linii, umbre, culori, accentuând într-un punct, reducând în altul, în căutarea impresiei de echilibru, de justete, scopul fiecărui artist. Formele care se nasc treptat din acest prim stadiu al muncii sugerau ele însele imaginației un subiect real sau fantastic, indicație pe care o urma în măsura în care i se părea fecundă și nu risca să-i distrugă armoniile, completând imaginea pe care o „găsise”. Klee avea convingerea că acest mod de a crea imagini e mai fidel naturii decât copia cea mai servilă. E natura însăși, spunea el, care creează prin intermediul artistului; aceeași putere misterioasă, care a modelat formele magice ale animalelor preistorice și feeria

faunei marine, se manifestă în mintea artistului și dă naștere creaturilor sale. Ca și Picasso, Klee ținea mult la adevărul imaginilor astfel realizate. E greu să apreciem bogăția imaginației sale după un singur tablou. Dar ilustrația 378 ne ajută să ne facem cel puțin o idee despre spiritul și subtilitatea lui.



378. Paul Klee, *O mică poveste cu un pitic*, 1925, acuarelă pe carton lucios, 43 x 35 cm. Colecție particulară

Se numește *O mică poveste cu un pitic*, și putem

observa transformarea magică a piticului, deoarece capul lui apare în partea de jos a capului mai mare de deasupra.

E foarte posibil ca pictorul să nu fi prevăzut această „găselniță” înaintea începerii tabloului. Dar jocul liber al formelor l-a dus la o invenție pe care a dezvoltat-o mai apoi. Mai mult ca sigur că și unii artiști din trecut s-au bazat uneori pe inspirație și pe norocul de moment. Dar, deși se puteau folosi de inspirația fericită, ei încercau întotdeauna să păstreze controlul asupra situației. Mulți artiști moderni, care împărtășeau ideile lui Klee privind latura creatoare a naturii, considerau că trebuia renunțat la acest control voit, că opera trebuia să se dezvolte după propriile ei legi. Această metodă amintește, încă o dată, de mâzgălele noastre, când lăsam penița să se miște la întâmplare, dar pentru artist e ceva cât se poate de serios.

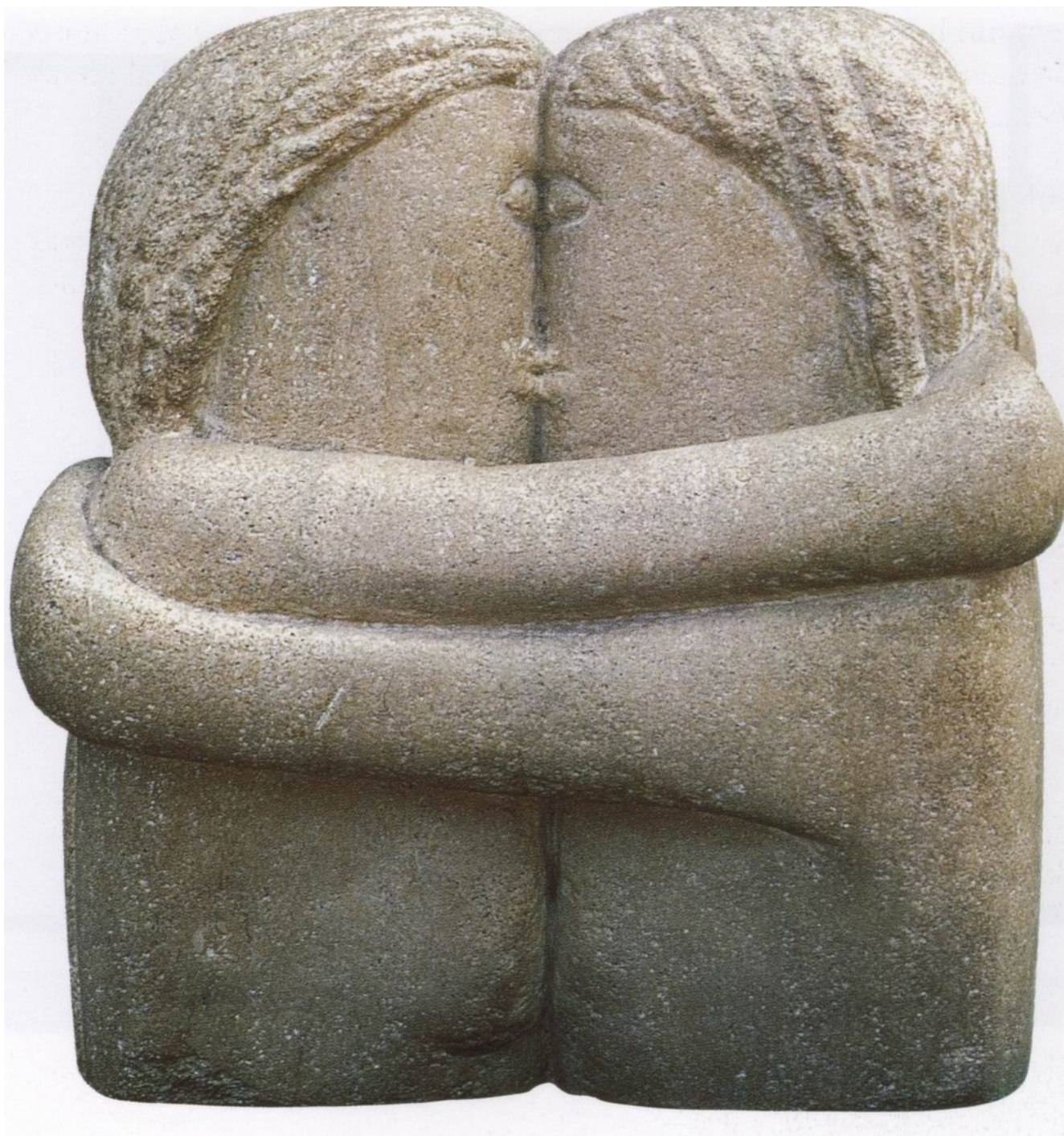
E de la sine înțeles că, în funcție de temperament și de gust, un artist lasă mai mult sau mai puțin jocul formelor să ajungă la creații fantastice. Picturile americanului Lyonel Feininger (1871-1956), care a lucrat un timp la Bauhaus, furnizează un bun exemplu despre modul în care un artist își alege subiectele în vederea demonstrării unor probleme legate de formă. Ca și Klee, Feininger a venit la Paris în 1912 și a găsit lumea artei „împătimită de cubism”. A văzut că această mișcare adusesese soluții noi veșnicei probleme a picturii: reprezentarea spațiului pe o suprafață plană, fără a distruge totuși claritatea compoziției. Feininger a imaginat un procedeu personal. Își

construia tabloul din triunghiuri ieșind unele din altele, care, prin transparență, sugerează planuri succesive, în stilul acelor perdele subțiri pe care le folosesc unii decoratori de teatru ca să creeze iluzia de profunzime. Tema - regate - se potrivește cu această compoziție a spațiului (ilustr. 379).



379. Lyonel Feininger, *Bărci cu pânze*, 1929, ulei pe pânză, 43 x 72 cm. Detroit, The Institute of Art, donație a lui Robert H. Tannahill

Același interes față de problemele formei l-a determinat pe sculptorul român Constantin Brâncuși (1876-1957) să renunțe la tehnicile pe care le învățase în timpul studiilor și ca asistent al lui Rodin ca să caute o simplificare extremă. Timp de câțiva ani, el a lucrat la conceperea unui grup în formă de cub reprezentând sărutul (ilustr. 380).

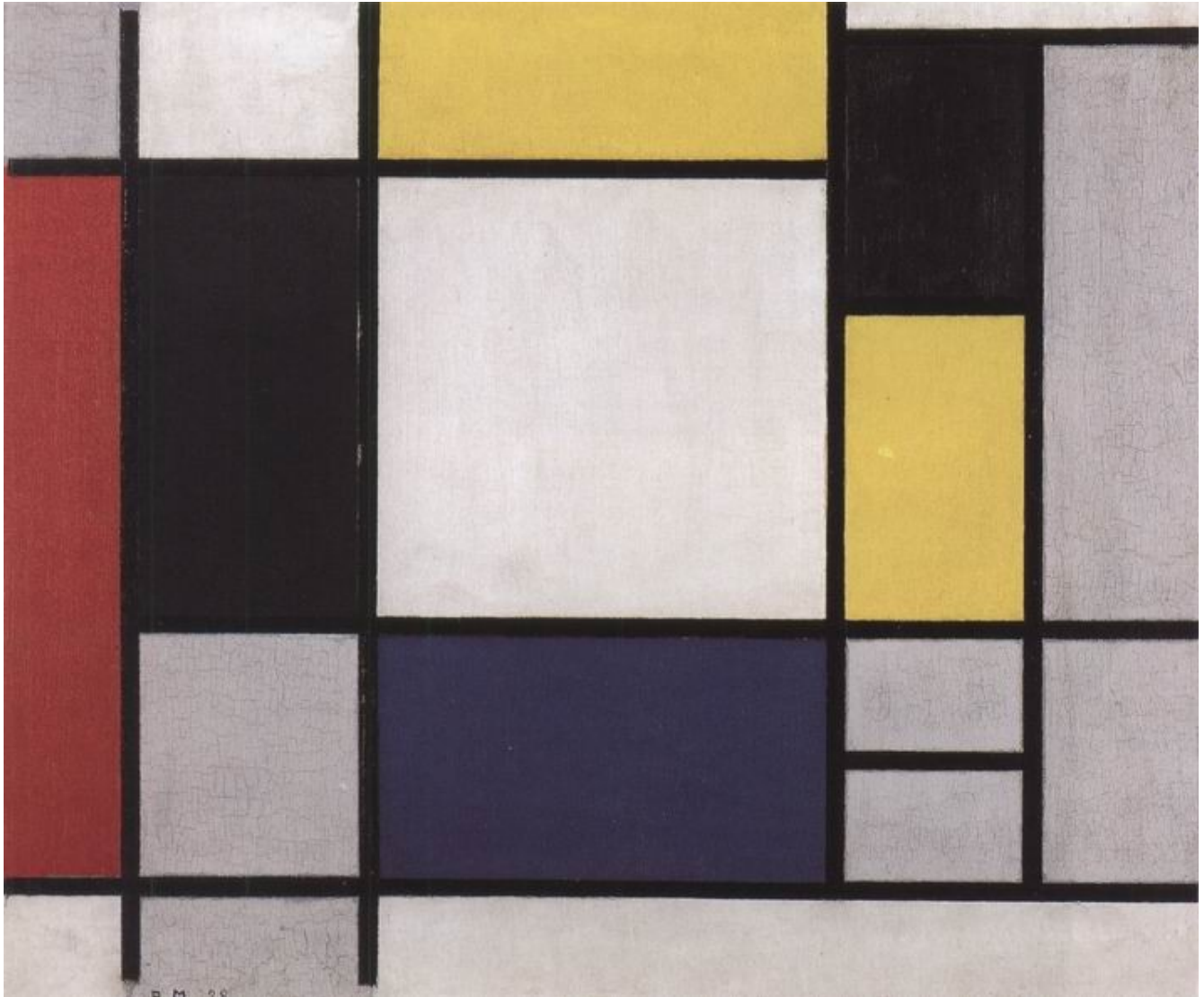


380. Constantin Brâncuși, *Sărutul*, 1907, piatră sculptată, h. 28 cm.
Craiova, Muzeul de Artă

Deși soluția lui e atât de radicală încât ne poate face încă o dată să ne gândim la o caricatură, problema pe care dorea s-o abordeze nu era chiar nouă.

Michelangelo, după cum ne amintim, vedea în sculptură un mijloc de a face să iasă la iveală forma închisă în blocul de marmură și de a da viață și mișcare figurilor sale, păstrând totuși conturul simplu al pietrei. Brâncuși a hotărât să abordeze problema de la celălalt capăt. Voia să știe ce putea sculptorul să păstreze din piatra primară, transformând-o pentru evocarea unui grup uman.

Era aproape inevitabil ca interesul față de problemele formei să ducă la noi experiențe în domeniul picturii abstracte, reprezentată în Germania de Kandinsky. Ne amintim că ideile sale s-au născut din expresionism și tindeau spre un gen de pictură în stare să rivalizeze cu muzica prin valoarea expresivă. După ce cubismul le-a stârnit interesul pentru structură, pictorii de la Paris, din Rusia și, curând, din Olanda s-au întrebat dacă pictura nu putea să devină un fel de construcție ca arhitectura. Olandezul Piet Mondrian (1872-1944) voia să-și realizeze compozițiile cu ajutorul unor elemente simple: linii drepte și culori pure (ilustr. 381).

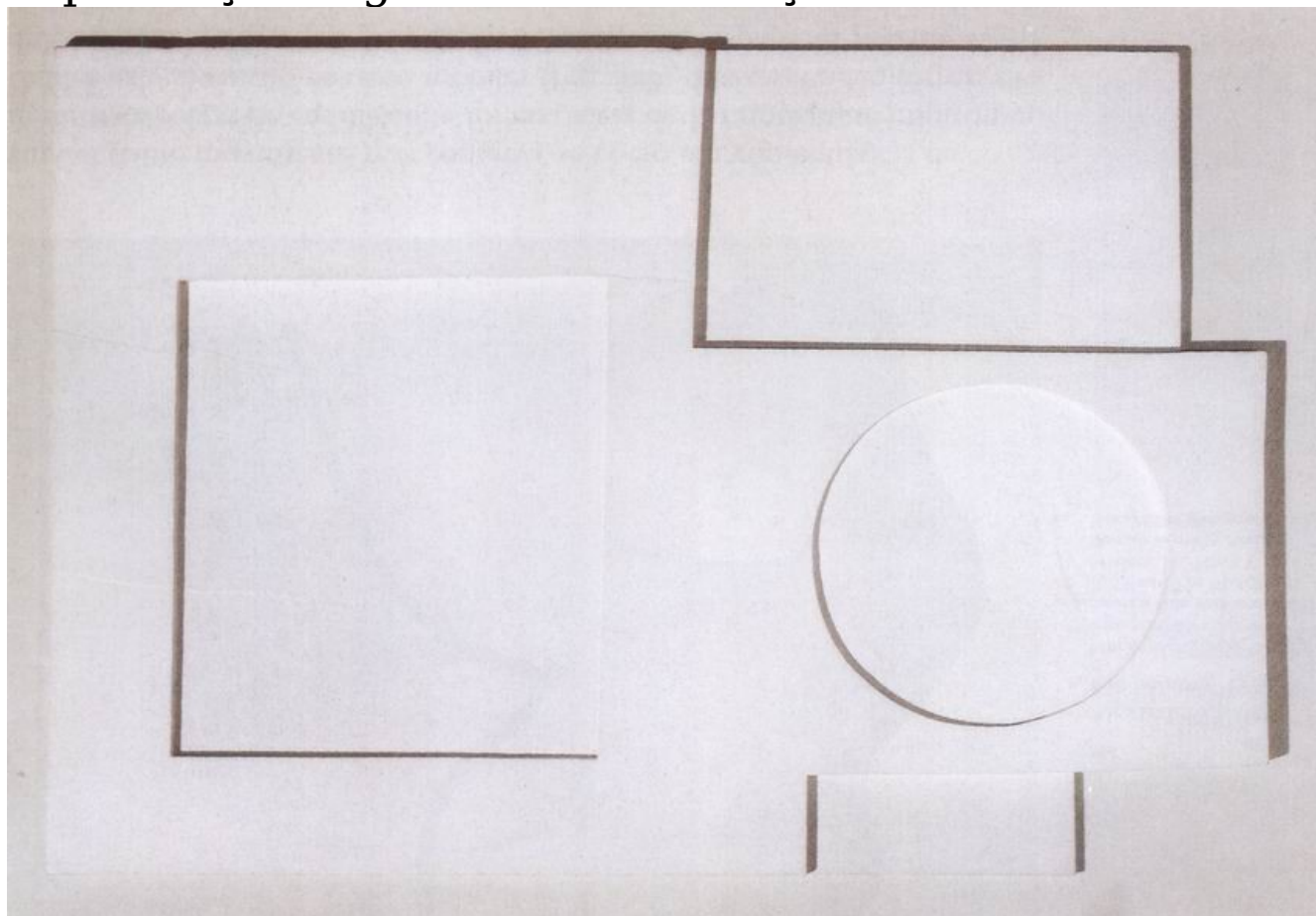


381. Piet Mondrian, *Compoziție în roșu, negru, albastru, galben și gri*, 1920, ulei pe pânză, 52,5 x 60 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum

Aspira la o artă plină de claritate și disciplină, care să reflecte într-un fel legile universului. Pentru că Mondrian era, asemenea lui Kandinsky și Klee, un fel de mistic și dorea ca arta lui să dezvăluie realitățile imuabile din spatele formelor schimbătoare ale aparenței subiective a lucrurilor.

Într-o stare de spirit apropiată, englezul Ben Nicholson (1894-1982) s-a ocupat și el de aceste

probleme. Dar, în timp ce Mondrian explora relațiile dintre culorile elementare, Nicholson se concentra asupra raporturilor dintre formele simple precum cercul și dreptunghiul, pe care le realiza deseori pe planșe albe, dând fiecăreia o profunzime diferită (ilustr. 382). Și el spunea că are convingerea că se află în căutarea „realității” și că pentru el arta și experiența religioasă sunt același lucru.



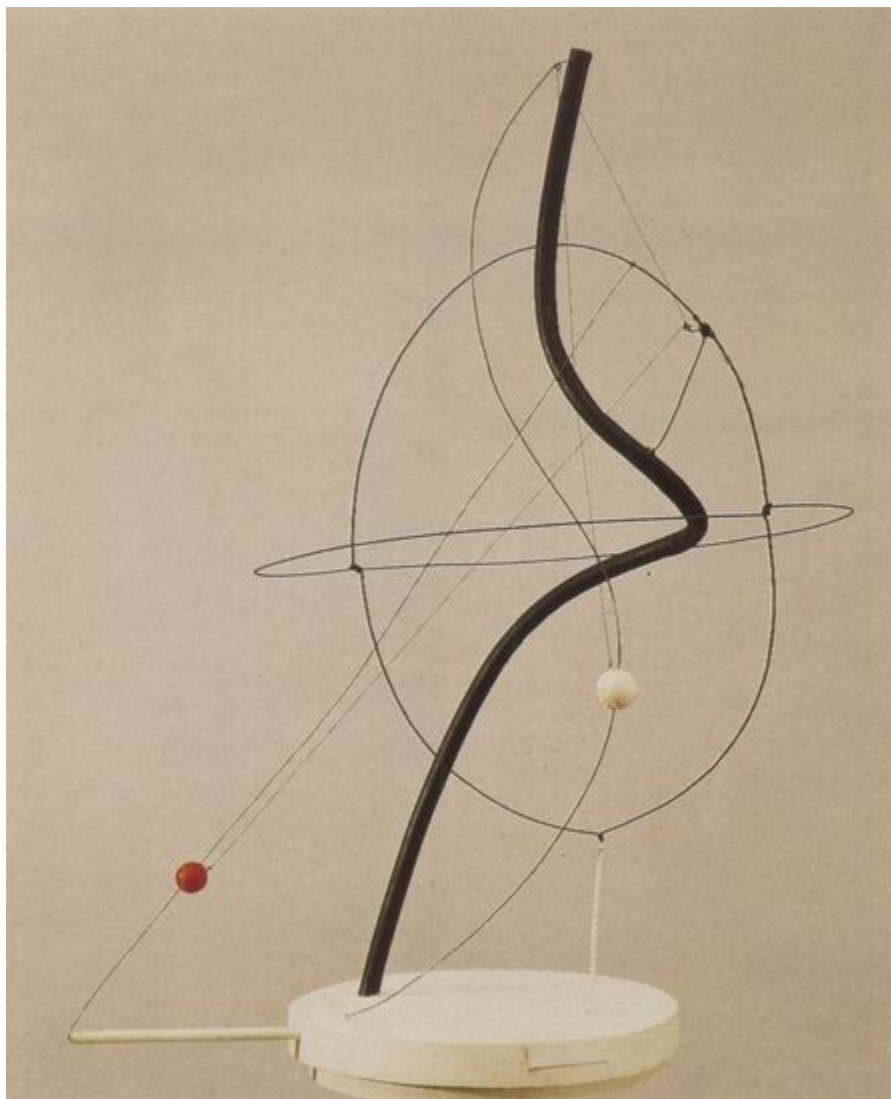
382. Ben Nicholson, *1934 (basorelief)*, 1934, ulei pe carton decupat, 71,8 x 96,5 cm. Londra, Tate Gallery

Orice am crede despre filosofia lui, ne imaginăm cu ușurință că, datorită unei anumite condiționări, un artist se poate lăsa sedus de îmbinarea anumitor forme și nuanțe, până când i se par juste. Într-un

anume sens, o pictură care comportă doar câteva forme geometrice poate să prezinte pentru autorul ei tot atâtea dificultăți ca pictarea unei Madone pentru un artist din trecut. Acesta din urmă știa pe ce drum mergea: era ghidat de tradiție și variantele pe care le putea alege nu erau nelimitate. Pictorul modern, în fața formelor sale simple, este, în realitate, parcă pierdut în fața unui infinit de posibilități. Chiar dacă nu agreăm atitudinea lui, seriozitatea eforturilor sale nu merită niciun fel de ironie.

Sculptorul american Alexander Calder (1898-1976) a găsit un mod personal de a ieși din impas. A făcut studii de inginerie și a fost profund impresionat de arta lui Mondrian, căruia i-a vizitat atelierul la Paris în 1930. Ca și el, Calder visa la o artă care să reflecte legile matematice ale universului, dar această artă nu putea să fie rigidă și statică. Universul e permanent în mișcare, dar coeziunea lui e asigurată de forțe misterioase care se echilibrează; această idee de echilibru i-a inspirat lui Calder mobilurile¹ sale (ilustr. 383).

¹ Operă artistică formată din elemente îmbinate, puse în mișcare de vânt sau de un motor (n.t.).



383. Alexander Calder, *Un univers*, 1934, mobil motorizat, țeavă din fier vopsit, sârmă și lemn cu sfoară, h. 102,9 cm. New York, The Museum of Modern Art

Suspenda forme diverse, de diferite culori, și le făcea să se rotească și să se lege în spațiu. Cuvântul „echilibru” nu e aici o simplă figură de stil.

Natural, după descoperirea unei soluții, ea putea fi folosită și la gadgeturi. Printre cei cărora le plăceau mobilurile, existau puțini care se gândeau la univers, așa cum nici cei care au transpus compozițiile dreptunghiulare ale lui Mondrian în desene de

coperte nu s-au gândit la filosofia lui. Această căutare constantă a unui echilibru misterios, rodul problematic al unei metode nesigure, le stârnea totuși o impresie de gol, pe care încercau s-o depășească îmboldiți de un fel de disperare. După exemplul lui Picasso, aspirau la ceva mai simplu, mai puțin arbitrar. Dar, dacă interesul nu trebuia să se axeze nici pe „subiect”, ca pe vremuri, nici pe „formă”, ca foarte recent, ce sens ar fi trebuit să aibă aceste opere? Nu putem da un răspuns precis, deoarece prin explicații detaliate despre astfel de subiecte se ajunge cu ușurință la o falsă profunzime, ba chiar și la o absurditate gratuită. Răspunsul ar putea fi că artistul modern dorește să creeze obiecte – și accentul se pune atât pe noțiunea de obiect, cât și pe cea de creație. Artistul vrea să aibă sentimentul că face ceva care nu a mai existat niciodată. Nu copia unui obiect real, indiferent cât de abilă ar fi, nu bucăți de decorație, oricât de strălucitoare ar fi, ci ceva mult mai semnificativ și mai durabil. Până la urmă, ceva care i se pare mai real decât banalitatea cotidiană. Pentru a înțelege mai bine această atitudine, poate vom găsi câteva lămuriri în amintirile din copilărie, din vremea în care ne simțeam în stare să facem ceva din cuburi sau din nisip, să facem o baghetă magică dintr-o coadă de mătură, un castel fermecat din câteva pietre. Uneori, aceste obiecte căpătau pentru noi, ca pentru omul primitiv, o semnificație uriașă. Cred că sculptorul Henry Moore (1898-1986) dorea să resimțim în fața creațiilor sale (ilustr. 384) chiar acest sentiment intens al unicității unui obiect născut din

magia mâinilor omului.



384. Henry Moore, *Figură culcată*, 1938, piatră, l. 132,7 cm. Londra, Tate Gallery

Moore nu folosește modele. Pleacă de la blocul de piatră. Vrea „să facă ceva” din el. Nu făcându-l bucățele, ci tatonând, căutând, am putea spune, „vrerea” pietrei. Dacă rezultatul sugerează o figură umană, e perfect. Dar, chiar în această figură, sculptorul vrea să păstreze ceva din soliditatea, din simplitatea stâncii. Nu încearcă să facă o femeie din piatră, ci o piatră care sugerează forma unei femei.

Această atitudine a redat artiștilor gustul pentru operele „primitive”. Unii aproape că îi invidiau pe artiștii tribali, ale căror creații erau resimțite ca fiind încărcate de o putere magică și erau destinate să joace un rol în ritualurile cele mai sacre ale tribului. Misterul vechilor idoli și al fetișurilor ținuturilor îndepărtate a trezit o dorință romantică de a fugi departe de o civilizație care părea acaparată de preocupările ei comerciale. Primitivii erau poate sălbatici și plini de cruzime, dar cel puțin păreau a nu cunoaște ipocrizia. Această nostalgie romantică îi dusesese deja pe Delacroix în Africa de Nord și pe Gauguin spre mările Sudului.

Într-o scrisoare trimisă din Tahiti, Gauguin a scris că simțea că trebuia să ajungă și mai departe decât la caii Partenonului, până la calul de lemn din copilărie. În loc să zâmbim apropo de preocuparea artistului modern față de formele simple și copilărești, ar fi mai bine să încercăm să-i înțelegem rațiunea. Artiștii simt foarte bine că un sentiment direct și simplu e singurul lucru care nu se poate învăța. Poți să-ți însușești orice secret al meseriei; orice efect, după ce a fost realizat o dată, e ușor de imitat. Mulți artiști au sentimentul că nu există niciun câștig prin sporirea mulțimii de opere de artă unde dexteritatea și abilitatea sunt împinse până la extrem. Se simt în pericol de a-și pierde sufletul și de a deveni simpli fabricanți de picturi și de sculpturi, dacă nu reușesc să se elibereze și să redevină asemenea unor copii.

Poate că primitivismul recomandat de Gauguin a avut mai târziu asupra artei moderne o influență și

mai durabilă decât cea a expresionismului lui Van Gogh, sau cea „constructivistă” a lui Cézanne (cubismul). El anunța o revoluție completă a gustului, revoluție care a început pe la anul 1905, anul primei expoziții a foviștilor. Ea a făcut critica să descopere frumusețea lucrărilor din Evul Mediu timpuriu (ilustr. 106 și 119). În același timp, artiștii au început să studieze operele triburilor primitive cu un zel comparabil cu cel manifestat de arta academică față de sculptura greacă. Toată această schimbare a gustului i-a făcut pe unii tineri pictori parizieni, la începutul secolului, să descopere arta unui pictor amator, modest funcționar vamal, care trăia retras la periferie. Acest pictor, Henri Rousseau, zis Rousseau Vameșul (1844-1910), constituia pentru ei dovada vie că, departe de a fi calea cea bună, formația tradițională putea să strice cele mai prețioase calități. Și, într-adevăr, Rousseau nu știa nimic despre un desen corect și despre procedeele impresionismului. Picta cu culori simple și contururi precise fiecare frunză a unui copac, fiecare fir de iarbă (ilustr. 385).



385. Henri Rousseau, *Portretul lui Joseph Brummer*, 1909, ulei pe pânză, 116 x 88,5 cm. Colecție particulară

Și totuși, în ciuda aparentei lor stângăcii, tablourile sale au ceva atât de viguros, de simplu și de direct, încât se simte foarte bine aici mâna unui maestru.

Dintre artiștii porniți în căutarea naivității și simplității, cei care, precum Rousseau, cunoscuseră cu adevărat viața dintr-un mediu modest erau avantajați. Alt exemplu ar fi Marc Chagall (1887-1985), venit la Paris dintr-un ghetou al unui oraș rusesc de provincie, cu câțiva ani înainte de Primul Război Mondial. Contactul lui cu arta contemporană nu a reușit să șteargă amintirile din copilărie. Picturile sale cu subiect rural, precum muzicantul care face corp comun cu instrumentul lui (ilustr. 386), reușesc să păstreze ceva din farmecul ingenuu al artei populare veritabile.



386. Marc Chagall, *Muzicantul (Violoncelistul)*, 1939, ulei pe pânză, 100 x 73 cm. Colecție particulară

Prețuirea avută față de Rousseau și față de maniera naivă a autodidacților, numiți „pictori de duminică”, i-a făcut pe unii artiști să respingă, ca pe o povară inutilă, întreaga complexitate a teoriilor. Anumiți pictori au încercat să se apropie de idealul omului obișnuit, să picteze peisaje unde fiecare detaliu să fie clar, să aleagă subiecte care puteau să fie pe placul și pe înțelesul oricui. Din motive politice, această atitudine a fost mult încurajată în Germania nazistă și Rusia comunistă, fără ca acest fapt să infirme sau să confirme în vreun fel valoarea unei astfel de concepții. Astfel, americanul Grant Wood (1892-1942), după ce a studiat la Paris și la München, a pictat frumusețea statului său natal, Iowa, cu o simplitate deliberată. Pentru tabloul lui *Sosirea primăverii* (ilustr. 387) a făcut chiar un model din lut, care i-a permis să studieze peisajul dintr-un unghi neașteptat și să confere operei sale puțin din farmecul unui peisaj de jucărie.



387. Grant Wood, *Sosirea primăverii*, 1936, ulei pe carton, 46,3 x 102,1 cm. Winston-Salem (Carolina de Nord), Reynolda House, Museum of American Art

Putem aprecia înclinația artiștilor moderni spre tot ce e direct și autentic, dar nu trebuie să pierdem din vedere faptul că efortul de a te exprima simplu și cu naivitate duce neapărat la contradicții. „Suprarealismul” ilustrează perfect această contradicție internă. Nu poți fi „primitiv” din proprie voință. Dorința nestăpânită de a deveni infantili i-a dus pe unii artiști la simple exerciții de prostie calculată.

Totuși, exista o cale care fusese rareori explorată în trecut: cea a creării unor imagini fantastice și onirice. Desigur, am văzut demoni și diavoli în tablourile lui Hieronymus Bosch (ilustr. 229 și 230), ca și lucrări grotești, cum ar fi fereastra lui Zuccaro (ilustr. 231), dar poate că Goya a fost singurul care a redat perfect convingător viziunea misterioasă în care apărea un colos așezat la marginea lumii (ilustr. 320).

Ambiția lui Giorgio de Chirico (1888-1978), grec născut din părinți italieni, era aceea de a surprinde impresia de stranietate care ne copleșește atunci când ne aflăm în fața a ceva neașteptat și enigmatic. Folosind tehnicile tradiționale ale reprezentării, artistul a așezat alături un cap clasic monumental și o mână mare din cauciuc într-un oraș abandonat, intitulând totul *Cântec de iubire* (ilustr. 388).



388. Giorgio de Chirico, *Cântec de iubire*, 1914, ulei pe pânză, 73 x 59,1 cm. New York, The Museum of Modern Art

Când a văzut pentru prima dată o reproducere a acestui tablou, belgianul René Magritte (1898-1967) a avut sentimentul „că reprezenta o ruptură completă cu obiceiurile mentale ale unor artiști prizonieri ai talentului, ai virtuozității și ai tuturor specialităților estetice: era o viziune nouă”. Magritte a urmat acest exemplu aproape întreaga sa carieră și multe dintre imaginile sale onirice, pictate cu o precizie meticuloasă și expuse sub titulaturi enigmatice, sunt memorabile tocmai pentru că sunt inexplicabile. Astfel, a pictat *A încerca imposibilul* (ilustr. 389) în 1928 – titlu care ar putea fi motto-ul acestui capitol.



389. René Magritte, *A încerca imposibilul*, 1928, ulei pe pânză, 105,6 x 81 cm. Colecție particulară

După cum am văzut, artiștii aveau sentimentul că obligația de a picta pur și simplu ceea ce vedeau era o capcană, și asta i-a dus permanent la noi experiențe. Artistul lui Magritte (și e vorba de un autoportret) abordează îndatorirea tradițională a pictorului academic: pictarea unui nud. Totuși, el înțelege că ceea ce face nu înseamnă copierea realității, ci mai curând crearea unei noi realități, așa cum facem în vis, chiar dacă nu știm cum reușim asta.

Magritte era un membru important al unui grup de artiști care își spuneau „suprarealiști”. Termenul a fost inventat în 1924 ca să exprime aspirația multor tineri artiști, deja amintiți aici, de a crea ceva mai adevărat decât realitatea însăși. Unul dintre primii membri ai grupului a fost tânărul sculptor italo-elvețian Alberto Giacometti (1901-1966), al cărui cap sculptat (ilustr. 390) ar putea să ne ducă cu gândul la opera lui Brâncuși, deși nu a căutat atât simplitatea, cât expresivitatea cu mijloace reduse la minimum.



390. Alberto Giacometti, *Cap*, 1927, marmură, h. 41 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum

Pe dală se văd doar două adâncituri, una orizontală și cealaltă verticală; totuși, el ne privește la fel ca operele de artă tribale amintite în primul capitol (ilustr. 24).

Mulți suprarealiști au fost foarte impresionați de scrierile lui Freud, care arătase că, atunci când gândirea lucidă dispare sau ațipește, copilul din noi și sentimentul de sălbăticie, permanent latente, ies la iveală. Aici se află originea convingerii suprarealiștilor că arta nu e niciodată produsul unei rațiuni pe deplin conștiente. Pentru ei, dacă rațiunea ne poate deschide calea științifică, numai iraționalul ne poate oferi arta. De altfel, această teorie nu-i chiar atât de nouă pe cât s-ar putea crede. Cei din vechime au spus deseori că poezia e un fel de „nebunie divină”, iar scriitori romantici precum Coleridge sau De Quincey au încercat în mod intenționat opiul și alte droguri ca să alunge rațiunea și să dea elan imaginației. Suprarealiștii căutau cu aceeași pasiune diferitele stări mentale care permiteau aducerea la suprafață a ceea ce se afla ascuns în străfundul conștiinței noastre. Ei credeau, ca și Klee, că un artist nu-și poate prevedea opera, ci trebuie să o lase să se formeze în deplină libertate. Pentru un profan, rezultatul putea părea monstruos, dar, dacă îndepărta orice prejudecată și dădea frâu liber fanteziei, putea accede la starea de vis a pictorului.

Nu sunt deloc sigur de justetea unui astfel de raționament, nici că ar fi în acord cu teoriile lui Freud, dar, oricum, transpunerea pe pânză a viselor merita încercată. În stare de vis, avem deseori impresia ciudată că oamenii și lucrurile se amestecă și se schimbă între ele. Pisica noastră poate să fie simultan o rudă, iar grădina, un colț din Africa. Unul dintre principalii pictori suprarealiști, spaniolul

Salvador Dalí (1904-1989), care a petrecut mulți ani în Statele Unite, s-a străduit să realizeze un echivalent pentru confuzia magică a trăirii sale onirice. În unele dintre tablourile sale, el amestecă, în mod surprinzător și incoerent, diferite fragmente din lumea reală – pictate cu mare grijă pentru detaliu –, dându-ne sentimentul obsedant că această nebunie aparentă are un sens ascuns.



391. Salvador Dalí, *Apariția unei fețe și a unei fructiere pe o plajă*, 1938, ulei pe pânză, 114,2 x 143,7 cm. Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum

Dacă, de exemplu, privim cu atenție ilustrația 391, observăm că peisajul fantastic, în colțul din dreapta-

sus - apa clocotindă, muntele prin care trece un tunel -, reprezintă în același timp capul unui câine a cărui zgardă se confundă cu un viaduct de cale ferată traversând un braț de apă. Corpul câinelui, parcă suspendat în aer, este în parte format dintr-o fructieră plină de pere, care, la rândul ei, se confundă cu fața unei tinere ai cărei ochi sunt formați din niște scoici ciudate așezate pe nisipul unei plaje pline de apariții misterioase. Ca într-un vis, unele obiecte - o frânghie, o rufă - se detașează cu o claritate neașteptată, în timp ce alte forme rămân vagi.

O astfel de pictură ne poate ajuta să înțelegem de ce artistul modern urmărește ceva mai mult decât simpla reprezentare a „ceea ce vede”. E foarte conștient de toate problemele pe care le implică această noțiune, în aparență atât de simplă. Știe foarte bine că cel care vrea să „reprezinte” un obiect real (sau imaginar) nu începe, în realitate, prin a deschide ochii asupra lui, ci se străduiește în esență să construiască, cu ajutorul culorilor și formelor, un echivalent al imaginii dorite. Uităm deseori acest adevăr elementar pentru că, în cazul celor mai multe lucrări din trecut, fiecare formă, fiecare culoare corespunde unui singur fragment din natură: câteva trăsături de penel maronii înseamnă un trunchi de copac, câteva puncte verzi, frunzele. Maniera lui Dalí, care forțează forma să reprezinte mai multe lucruri în același timp, ne poate concentra atenția asupra diversității posibile a semnificației fiecărei culori, fiecărei forme - tot așa cum am putea spune că un joc de cuvinte reușit ne lămurește asupra adevăratei

semnificații a cuvintelor, asupra mecanismului semnificației lor. Scoica lui Dalí, care este în același timp ochi, fructiera, care e totodată fruntea și nasul unei femei, ne pot duce cu gândul la primul capitol al acestei cărți, la zeul aztec al ploii, Tlaloc, ale cărui trăsături sunt reprezentate printr-o împletire de șerpi (ilustr. 30).

Și totuși, dacă privim cu atenție idolul vechi, vom fi foarte puternic frapați. Câtă diferență în ceea ce privește spiritul, în ciuda metodei asemănătoare! Poate că aceste imagini s-au născut amândouă dintr-un vis, dar se simte că Tlaloc întruchipează coșmarul unui întreg popor, imaginea îngrozitoare a unei puteri care hotărăște soarta tuturor. Câinele și fructiera lui Dalí reflectă doar visul fugar al unui singur individ; e doar un caz căruia nu-i deținem cheia. Ar fi nedrept să-l învinuim pe artistul modern pentru o astfel de diferență. Ea s-a născut din împrejurările radical diferite care au stat la baza creării operei.

Ca să producă o perlă perfectă, o stridie are nevoie de o fărâmbă de materie, de un grăunte de nisip sau de orice alt corp străin. Fără acest nucleu dur, evoluția perlei ar fi lăsată la întâmplare. Pentru ca sentimentul formei și culorii, care e cel al artistului, să se cristalizeze într-o operă perfectă, și el are nevoie de un nucleu dur: o sarcină precisă căreia să i se dedice.

Am văzut că, de-a lungul secolelor, opera de artă s-a format în jurul acestui nucleu vital. Comunitatea fixa sarcina artistului: realizarea unei măști rituale, construirea unei catedrale, pictarea unui portret, ilustrarea unei cărți. Are relativ puțină importanță

dacă aceste sarcini mai găsesc sau nu în noi un ecou; nu mai e deloc nevoie să credem în eficacitatea magiei pentru vânătoria de bizoni, nici să fim de acord cu glorificarea unor războaie crude sau cu etalarea puterii și bogăției ca să admirăm opere de artă care au fost create cândva exact în aceste scopuri. Perla acoperă în întregime nucleul.

E secretul artistului să facă o perlă atât de perfectă încât să uităm ce trebuia să însemne inițial, din pură admirație față de măiestria de care a dat dovadă. Când e vorba de lucruri comune, această deplasare a interesului ne este foarte familiară. Dacă spunem despre un școlar că e un adevărat artist în materie de lene și de lăudăroșenie, vrem să spunem că folosește atât de multă imaginație și naturalețe în atingerea unor scopuri nedemne, încât nu putem să nu-i admirăm abilitatea, deși îi dezaprobam motivele. A existat un moment decisiv în istoria artei: acela în care artiștii au știut atât de bine să convingă publicul de marea demnitate a creațiilor lor, încât, luat de valul admirației față de invențiile lor prestigioase, acesta a uitat să le mai impună anumite sarcini. Am văzut că primii pași în acest sens datează din perioada elenistică și că Renașterea a mers și mai departe. Dar trebuie să constatăm, spre mirarea noastră, că, în realitate, pasul decisiv nu i-a lipsit pe pictori și sculptori de nucleul vital, de sarcina în stare să le stimuleze imaginația. Chiar și atunci când comenzile au devenit mai rare, artistului i-au rămas o mulțime de probleme de rezolvat pentru care trebuia să dea dovadă de toată măiestria. Când comunitatea

nu i-a mai dat probleme de rezolvat, tradiția a făcut-o în locul ei. Purta pe valul ei acele grăunțe de nisip, acele nuclee indispensabile – sarcinile; iar cerința de a reproduce natura e rodul unei tradiții, nu al unei necesități interne. Constanta acestei cerințe de-a lungul istoriei artei, de la Giotto la impresionisti, nu implică, așa cum se crede uneori, că „esența” sau „datoria” artei este să imite lumea reală. Dar, pe de altă parte, cred că ar fi la fel de neadevărat să considerăm această exigență ca fiind deplasată. Pentru că, după cum am văzut, ea a furnizat tocmai acel gen de probleme insolubile care stimulează spiritul de invenție al artistului și îi impun imposibilul. În plus, fiecare soluție găsită, chiar și cea mai dificilă, dă naștere unor noi probleme de un ordin diferit, posibilitate pentru generația tânără să se exprime și ea. Pentru că, la drept vorbind, artistul revoltat contra tradiției depinde încă de ea, deoarece de acolo vine imboldul care îi călăuzește eforturile.

Din acest motiv am vrut să povestesc această lungă aventură a artei ca istoria unor permanente modificări ale tradițiilor, a unor permanente interferențe între ele, fiecare operă având legătură cu trecutul și anunțând în același timp viitorul. Căci aspectul cel mai minunat al acestei aventuri este faptul că o înlănțuire neîntreruptă de tradiții încă vii leagă arta timpului nostru de aceea din vremea piramidelor. Această continuitate a fost uneori amenințată: erezia lui Akhenaton, tulburările din Evul Mediu timpuriu, criza din vremea Reformei, ruptura cu tradiția pe timpul Revoluției Franceze. Pericolul a

fost uneori cât se poate de serios. La urma-urmelor, se știe că artele au dispărut în ținuturi întregi odată cu o întreagă civilizație, prin ruperea ultimei verigi. Dar, oricum ar fi, aici sau în alte părți, un dezastru final a fost întotdeauna evitat. Au apărut permanent alte sarcini în locul celor dispărute, menținând tot timpul siguranța artiștilor în privința căii de urmat și a scopului de atins, indispensabil creației unor opere cu adevărat valoroase. În ceea ce privește arhitectura, cred că acest miracol s-a produs încă o dată. După tatonările și ezitățile din secolul al XIX-lea, arhitecții moderni și-au regăsit baze sigure. Știu ce vor și publicul le acceptă deja operele, le privesc ca pe ceva natural. În privința picturii și sculpturii, criza, la drept vorbind, nu pare să fi fost încă depășită. În pofida unor experimentări promițătoare, încă mai stăruie un fel de dezacord supărător între arta numită „aplicată” sau „comercială”, arta care formează cadrul vieții noastre obișnuite, și arta „pură”, care, așa cum apare în galerii și expoziții, se înfățișează multora dintre noi ca o enigmă.

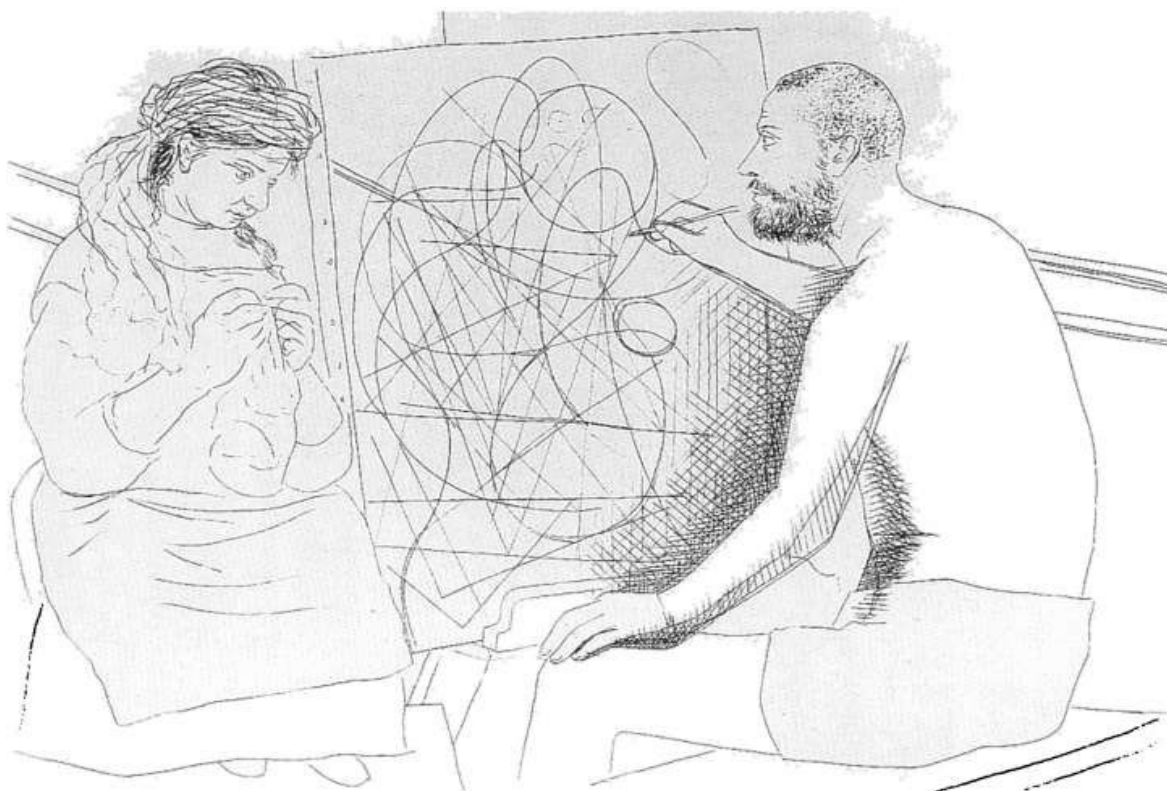
E la fel de lipsit de sens să te declari „pentru” sau „contra” artei moderne. Punctul de dezvoltare la care a ajuns e realizarea noastră în aceeași măsură ca și cea a artiștilor. Evident, există în zilele noastre pictori și sculptori care ar fi onorat oricare secol. Dacă n-am știut să inventăm pentru ei sarcini precise, cu ce drept i-am blama atunci când operele lor ni se par obscure și fără scop?

Marele public, în ansamblul său, s-a oprit la ideea că un artist e un tip care face artă cam tot așa cum un

cizmar face pantofi. Asta ar implica oarecum că ar trebui să producă acel gen de pictură sau de sculptură pe care am numit-o până acum „artă”. O astfel de cerere e lesne de înțeles, dar trebuie să spunem în mod clar că e singura la care artistul nu poate să răspundă. Ceea ce a fost făcut în trecut nu mai reprezintă o problemă actuală. Revenirea la aceasta nu ar putea stârni la artist nicio ardoare creatoare. De altfel, criticii și intelectualii stârnesc uneori o confuzie asemănătoare. Și ei îi cer artistului să „creeze Artă”; și ei tind să vadă tablouri și statui ca elemente ale unui viitor muzeu. Singurul lucru pe care îl cer artistului este să creeze ceva „nou” și, dacă te iei după spusele lor, fiecare operă nouă ar trebui să aducă un stil nou. Lipsiți de un plan de lucru bine precizat, artiștii contemporani, chiar și cei mai înzestrați, adoptă uneori acest punct de vedere. Soluțiile lor la problema originalității au uneori o strălucire, un spirit dintre cele mai remarcabile. Dar, până la urmă, această „originalitate”, urmărită permanent, constituie o rațiune de a fi suficientă? Asta cred că împinge artistul, atât de des, spre teorii, noi sau vechi, despre esența artei. Probabil că a spune că arta este „expresie” sau „construcție” e la fel de adevărat cu a spune că arta este „imitarea naturii”. Dar orice teorie, chiar și cea mai obscură, poate să conțină acel grăunte de adevăr care să dea naștere perlei rare.

Și iată că am revenit la punctul de plecare. La drept vorbind, „arta” nu-i ceva care există în sine. Există doar artiști, bărbați și femei, care s-au născut cu

darul minunat al echilibrării formelor și culorilor până la a deveni „corecte” și – aceștia sunt mai rari – al căror caracter integru nu se poate mulțumi cu jumătăți de soluții, renunțând întotdeauna la efectele speciale, la succesele facile, pentru a le prefera truda unei munci sincere. Artiști se vor naște mereu. Dar faptul ca arta să-și continue existența depinde, într-o măsură deloc neglijabilă, și de public, de noi. Indiferența sau interesul nostru, prejudecățile sau înțelegerea noastră atârnă greu asupra deznodământului aventurii. E de datoria noastră să veghem ca firul tradiției să nu se rupă și artiștii să aibă permanent posibilitatea de a adăuga exemplare noi șirului prețios de perle pe care ni l-a lăsat trecutul.



Pictorul și modelul său, 1927, acvaforte a lui Picasso pentru

Capodopera necunoscută de Balzac, ediția Vollard din 1931, 19,4 x
28 cm

28. O ISTORIE FĂRĂ SFÂRȘIT

Triumful modernismului

Această carte a fost scrisă imediat după al Doilea Război Mondial și publicată pentru prima dată în 1950. În acea perioadă, cei mai mulți dintre artiștii citați în ultimul capitol erau încă în viață și câteva dintre operele reproduse erau destul de recente. Așadar, nu e de mirare că, odată cu trecerea timpului, mi s-a cerut să scriu un nou capitol consacrat curentelor actuale. Paginile care urmează au fost adăugate, în esență, la cea de-a unsprezecea ediție și au fost intitulate „Post-scriptum 1966”. Dar, după ce această dată a rămas mult în urmă, am schimbat titlul în „O istorie fără sfârșit”.

Mărturisesc că acum regret această decizie, pentru că am observat că riscă să provoace o confuzie între istoria artei, așa cum am conceput-o aici, și o cronică a modelor. Adevărul e că o astfel de confuzie nu are nimic surprinzător. La urma-urmelor, e de ajuns să răsfoim paginile acestei cărți ca să ne vină în minte multele dăți în care operele de artă au reflectat eleganța și rafinamentul modelor de atunci – să ne amintim de delicatele doamne din cartea de rugăciuni pictată de frații Limbourg, care celebrau venirea lunii mai (ilustr. 144), sau de lumea onirică a *Distracțiilor câmpenești* de Antoine Watteau (ilustr. 298). Aplecându-ne peste aceste opere, nu trebuie totuși să

uităm că moda pe care o reflectau a trecut cu repeziciune, în timp ce operele înseși și-au păstrat întreaga atractivitate: soții Arnolfini în veșmintele lor frumoase, așa cum i-a pictat Jan van Eyck (ilustr. 158), ar fi părut foarte ciudați la Curtea spaniolă pictată de Diego Velázquez (ilustr. 266); iar infanta acestuia ar fi fost ironizată fără milă de copiii pe care i-a pictat Sir Joshua Reynolds (ilustr. 305).

„Vârtejul modei” nu se va opri atâta timp cât vor exista bărbați și femei care să aibă destul timp și destui bani ca să vrea să impresioneze societatea cu noi excentricități; astfel că s-ar putea într-adevăr să fie vorba de o „istorie fără sfârșit”. Dar revistele de modă, care îi sfătuiesc pe cei care vor să fie în pas cu ce se poartă astăzi, ne informează așa cum fac ziarele. Evenimentele zilei se transformă în „istorie” doar după ce ne-am depărtat destul de mult de ele ca să știm ce incidență au avut asupra cursului ulterior al lucrurilor.

Aproape că nu mai e nevoie să explicăm cât de bine se potrivesc aceste observații istoriei artei așa cum a fost ea expusă în aceste pagini: istoria artiștilor nu poate fi povestită decât atunci când a devenit clară – după o anumită perioadă de timp – influența pe care opera lor a exercitat-o asupra altora și contribuțiile pe care le-au adus la istoria artei ca atare. Prin urmare, am încercat să aleg, din mulțimea de edificii, de sculpturi și de tablouri pe care le cunoaștem, după mii de ani, un număr foarte mic care să poată figura într-o istorie ce se ocupă mai întâi și înainte de orice de rezolvarea unor probleme artistice, soluții care au

determinat cursul evoluției viitoare.

Cu cât ne apropiem mai mult de epoca noastră, cu atât ne vine mai greu, inevitabil, să deosebim modele efemere de realizările durabile. Căutarea unei alternative la aparențele naturale, despre care am vorbit în paginile precedente, era hărăzită să ajungă la excentricități, concepute pentru a atrage atenția; dar ea a deschis și un câmp vast pentru experimentarea cu forma și culoarea, încă neexplorat. Care vor fi rezultatele? Încă nu știm.

Desigur, este posibil să menționăm și să comentăm ultimele mode și personalitățile de prim-plan ale epocii în care scriem. Dar numai un profet ar putea să spună dacă artiștii respectivi sunt într-adevăr cei care vor „face istorie”, iar, în general, criticii au fost profeți destul de mediocri. Să ne imaginăm un critic deschis și zelos din 1890, încercând să aducă la zi o istorie a artei. Chiar și dând dovadă de cea mai mare bunăvoință, tot nu ar fi putut ghici că cele trei personalități determinante erau atunci Van Gogh, Cézanne și Gauguin. Primul, un olandez ajuns la maturitate, lucrând destul de departe în sudul Franței; al doilea, un burghez nu prea sociabil, cu apucături independente, care de mult timp nu mai trimitea tablouri la expoziții; în sfârșit, un agent de schimb cu o vocație târzie pentru pictură și care fugise repede în insulele din mările Sudului. Întrebarea nu este atât dacă criticul nostru ar fi apreciat opera acestor pictori, cât dacă măcar ar fi auzit de ei!

Orice istoric care a trăit destul de mult timp ca să

asiste la transformarea prezentului în trecut are câteva anecdote de povestit despre felul cum se schimbă lucrurile, în linii mari, atunci când distanța crește. Acest ultim capitol constituie un exemplu. În perioada în care scriam pasajul despre suprarealism, nu știam că un refugiat german trecut de prima tinerețe, a cărui influență avea să crească în anii următori, trăia încă în Anglia, în Lake District. Mă refer la Kurt Schwitters (1887-1948), pe care îl consideram unul dintre acei excentrici plăcuți de la începutul anilor 1920. Schwitters folosea bilete vechi de autobuz, tăieturi din ziare, cârpe și alte reziduuri, pe care le lipea ca să realizeze îmbinări pline de gust și spirit (ilustr. 392).



392. Kurt Schwitters, *Invisible ink*, 1947, colaj pe hârtie, 25,1 x 19,8 cm. Colecția artistului

Prin refuzul lui de a folosi pictura și pânza, el se alătura unei mișcări extremiste care apăruse la Zürich în timpul Primului Război Mondial. Acest grup „Dada” ar fi putut să fie studiat în acea parte din ultimul capitol consacrată primitivismului. Am citat acolo scrisoarea în care Gauguin își exprima nevoia de a reveni, dincolo de caii Partenonului, la calul de lemn din copilărie; silabele infantile „dada” ar fi echivalentul acestui obiect. Dorința acestor artiști era să devină asemenea unor copilași și să ia în râs solemnitățile Artei cu A mare. Astfel de sentimente sunt ușor de înțeles, dar întotdeauna mi s-a părut inoportun să menționez, să analizez sau să prezint aceste gesturi de „antiartă” cu acea solemnități, ca să nu spun cu acea pompă, pe care ei voiau s-o ridiculizeze și s-o desființeze. Cu toate acestea, nu mă pot acuza de a fi respins sau trecut sub tăcere sentimentele care însuflețeau această mișcare. Am încercat să descriu starea de spirit în care obiectele cotidiene ale lumii unui copil pot să dobândească o semnificație puternică. Desigur, nu am putut prevedea că această întoarcere la mentalitatea infantilă va altera în așa măsură distanța între opere de artă și alte obiecte realizate de om. Francezul Marcel Duchamp (1887-1968) a devenit celebru luând oricare obiect de acest gen (ceea ce el numea ready-made) și semnându-l cu numele lui, iar un artist mult mai tânăr, Joseph Beuys (1921-1986), în Germania, l-a urmat, pretinzând că a lărgit sau extins noțiunea de „artă”.

Sper în mod sincer să nu fi contribuit la această modă – pentru că a devenit o modă –, scriind în aceste prime pagini că arta nu are existență proprie. Bineînțeles, voiam să spun că acest cuvânt „artă” înseamnă lucruri diferite în momente diferite. De exemplu, în Extremul Orient, caligrafia este arta cea mai respectată. Dar am mai explicat și faptul că vorbim despre artă de fiecare dată când o operă este atât de perfect executată, încât uităm să ne întrebăm ce vrea să fie, din simpla admirație față de modul în care a fost făcută. Acest lucru e cum nu se poate mai adevărat pentru pictură. Evoluția artistică după al Doilea Război Mondial a justificat acest punct de vedere. Dacă prin pictură înțelegem doar aplicarea de vopsea pe pânză, unii cunoscători pot să admire exclusiv modul în care s-a realizat acest lucru. Pe vremuri, un artist era lăudat pentru energia sau pentru subtilitatea tușei sale, dar aceste calități intrau în general într-un context de apreciere mai vast. De exemplu, ilustrația 213 arată cum Tițian a pus pasta ca să redea gulerul, iar ilustrația 260 dezvăluie măiestria pensulei lui Rubens când a pictat barba faunului. Sau, putem remarca virtuozitatea cu care pictorii chinezi (ilustr. 98) întindeau laviul pe mătase, într-o gradație subtilă, dar fără cea mai mică afectare. De altfel, în China arta penelului a fost cea mai studiată și apreciată. Maeștrii chinezi aveau ambiția să dobândească în folosirea penelului și cernelii ușurința care să le permită să păstreze prospețimea inspirației în momentul transpunerii viziunii lor. De altfel, pentru chinezi, scrierea și

pictura au multe puncte comune. Am pomenit despre arta chineză a „caligrafiei”, dar, în realitate, chinezii admiră mai mult abilitatea și inspirația care impregnează fiecare tușă, decât frumusețea formală a ideogramelor.

În lumea occidentală, acest aspect al picturii – simpla tratare, fără luarea în considerare a motivului sau a finalității – nu fusese deloc exploatat. În Franța a fost numită „tașism” atenția acordată exclusiv urmei sau petei lăsate de penel. Americanul Jackson Pollock (1912-1956) s-a făcut remarcă în mod deosebit prin noutatea tehnicii sale. Pollock fusese fascinat de suprarealism, dar a eliminat treptat imaginile insolite care îi bântuiseră picturile și a preferat variații pur abstracte. Refuzând metodele clasice, el a început prin a întinde pânza pe jos, după care a turnat sau a aruncat vopsea pe ea, ajungând la niște compoziții uimitoare (ilustr. 393).



393. Jackson Pollock, *One (number 31), 1950*, 1950, ulei și vopsea cu

lac pe pânză, 269,5 x 530,8 cm. New York, The Museum of Modern Art

Probabil că auzise vorbindu-se despre pictori chinezi care foloseau metode la fel de puțin ortodoxe și despre indienii din America, ce realizau picturi pe nisip în scopuri magice. Rețeaua de linii rezultată prin această tehnică respectă două criterii opuse ale artei secolului al XX-lea: nostalgia unei spontaneități copilărești – o evocare a mâzgălelilor anterioare chiar inventării unor imagini de către copil – și, pe de altă parte, interesul sofisticat pentru problema „picturii pure”. De aceea, Pollock a fost salutat ca unul dintre adepții unui nou stil, cunoscut sub numele de „action painting” sau de „expresionism abstract”. Nu toți imitatorii lui Pollock au folosit o metodă atât de revoluționară, dar toți erau convinși de necesitatea de a se lăsa în voia impulsului natural. Asemenea caligrafiei chineze, aceste picturi trebuiau să fie executate repede și să pară mai curând o țâșnire spontană, decât rodul unui act premeditat. Recomandând această abordare, artiștii și criticii au fost probabil influențați nu doar de arta chineză, ci și de misticismul extrem-oriental, îndeosebi sub forma pe care Occidentul a popularizat-o sub vocabula de budism zen. În această privință, noua mișcare continua o tradiție din prima jumătate a secolului al XX-lea. După cum ne amintim, Kandinsky, Klee și Mondrian erau niște mistici, care încercau să ajungă, în spatele voalului aparențelor, la un adevăr superior, iar suprarealismul cultiva „nebulia divină”. O parte

din doctrina zen, dar nu cea mai importantă, spune că trebuie să-ți fie deranjată obișnuința de gândire rațională ca să ajungi la iluminare.

Am arătat în capitolul precedent că nu este necesar să acceptăm teoriile unui artist ca să-i apreciem opera. Dacă avem răbdarea și curiozitatea să privim multe picturi de acest gen, le vom prefera pe unele altora și vom înțelege treptat problemele care îi preocupau pe acești artiști. Este destul de instructiv să comparăm un tablou (ilustr. 394) al americanului Franz Kline (1910-1962) cu unul (ilustr. 395) al „tașistului” francez Pierre Soulages (născut în 1919).



394. Franz Kline, *Forme albe*, 1955, ulei pe pânză, 188,9 x 127,6 cm.
New York, The Museum of Modern Art. Donație din partea lui Philip
Johnson

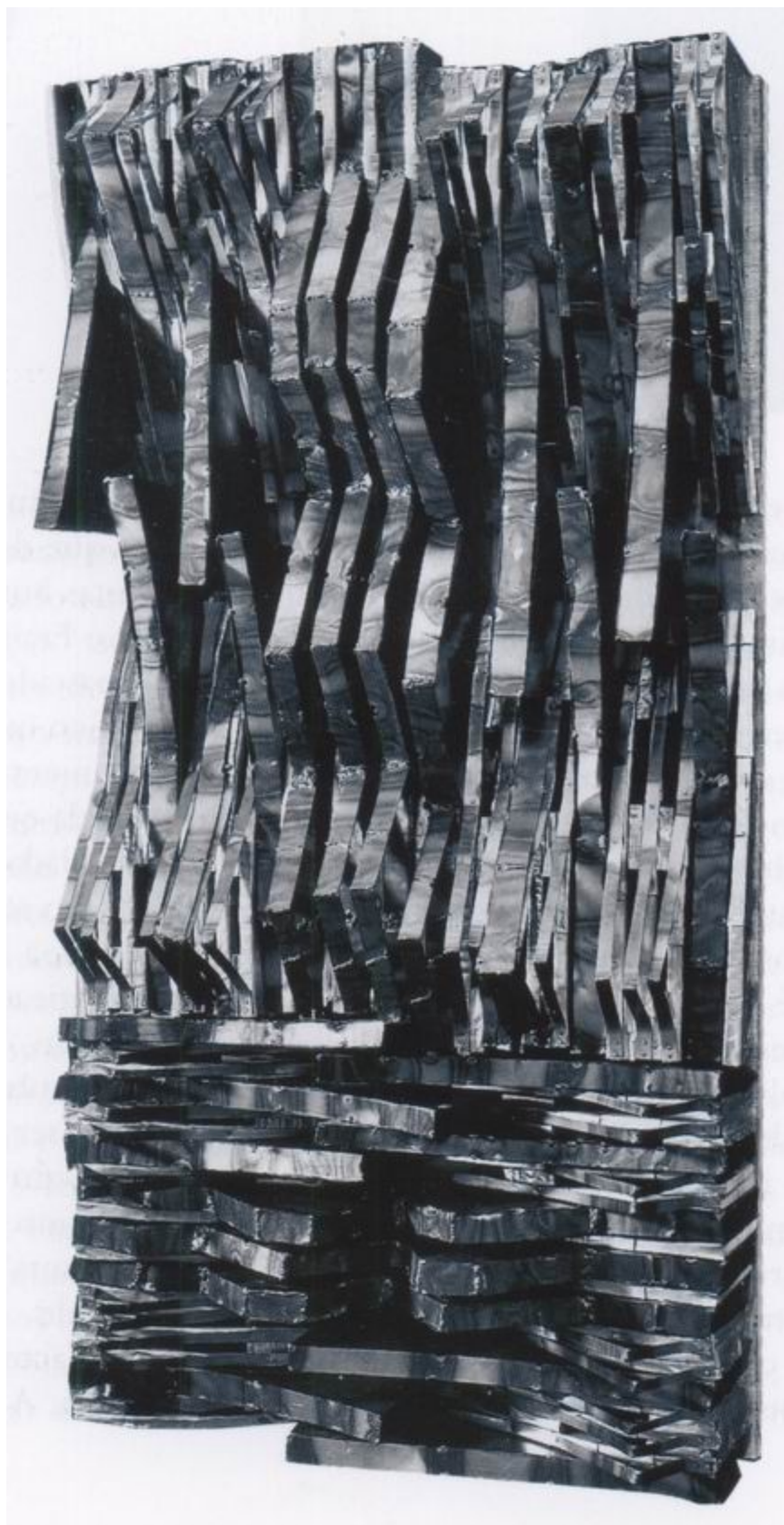


395. Pierre Soulages, *3 aprilie 1954*, 1954, ulei pe pânză, 194,7 x 130 cm. Buffalo (New York), Albright-Knox Art Gallery, donație din partea domnului și doamnei Samuel M. Kootz, 1958

Vom remarca faptul că Franz Kline și-a numit tabloul *Forme albe*. Voia, fără îndoială, să atragă atenția nu doar asupra liniilor, ci și asupra pânzei, pe care o transformă într-o oarecare măsură. Oricât de simple

ar fi tușele, ele creează o impresie de spațiu, ca și cum partea de jos s-ar retrage spre centru. Tabloul lui Soulages mi se pare totuși mai interesant. Degradeul tușelor energice dă și el iluzia tridimensionalității, dar cu un efect mai plăcut – deși reproducerea redă prost aceste diferențe. Poate că tocmai rezistența față de reproducerea fotografică îi atrage pe unii dintre artiștii contemporani. Simt nevoia să știe că opera lor e unică, produsul mâinilor lor, într-o lume unde aproape totul e făcut cu mașina și standardizat. Unii artiști preferă pânze de dimensiuni enorme, întreg efectul venind de la mărimea lor, pe care ilustrarea nu o poate reda. Dar și mai mulți artiști sunt fascinați de ceea ce ei numesc „textură”, senzația provocată de o substanță, catifelarea sau rugozitatea ei, transparența sau densitatea ei. Prin urmare, renunță la vopseala obișnuită ca să folosească alte materiale, de exemplu noroi, rumeguș sau nisip.

Acesta este unul dintre motivele revenirii interesului față de colegii lui Schwitters și de dadaști. Asprimea iutei, lustrul plasticului, rugozitatea fierului ruginit pot să ofere moduri de exprimare inedite. Aceste producții se situează la jumătatea drumului între pictură și sculptură. Astfel, ungurul Zoltan Kemeny (1907-1965), care a trăit în Elveția, a creat compoziții abstracte din metal (ilustr. 396).



396. Zoltan Kemeny, *Fluctuații*, 1959, fier și cupru, 130 x 64 cm.

Făcându-ne să conștientizăm varietatea neașteptată pe care mediul urban o oferă văzului și pipăitului, operele de acest gen joacă pentru noi rolul pe care îl juca pictura peisagistică pentru cunoscători în secolul al XVIII-lea, pregătindu-i pentru descoperirea frumuseților „pitorești” ale naturii înseși.

Dar aceste câteva exemple sunt departe de a epuiza evantaiul de variante pe care le putem întâlni în orice colecție de artă recentă. Astfel, unii artiști au acordat un interes special efectelor optice ale formelor și culorilor, interacțiunii lor posibile pe pânză ca să producă o uluire sau o înfiorare neașteptate – tendință care a fost numită „Op Art”. Totuși, ar fi o greșeală să prezentăm actualitatea ca fiind în întregime dominată de experimentări în materie de pictură, textură sau forme. Desigur, pentru a inspira respectul tinerelor generații, un artist trebuie să stăpânească aceste mijloace. Dar, deseori, artiștii care atrăseseră atenția în perioada de după război au trecut de la explorarea artei abstracte la o artă mai figurativă. Să-l amintim îndeosebi pe emigrantul rus Nicolas de Staël (1914-1955), ale cărui tușe simple, dar subtile se organizează deseori în evocări de peisaje; ele dau de minune impresia de lumină și de distanță, fără a lăsa deoparte calitatea picturii (ilustr. 397). Putem vedea aici urmarea experimentărilor în vederea creării unor imagini, despre care am vorbit în capitolul precedent.



397. Nicolas de Staël, *Agrigento*, 1953, ulei pe pânză, 73 x 100 cm.
Zürich, Kunsthaus

Alți artiști de după război au fost chinuiți de o imagine obsedantă. Sculptorul Marino Marini (1901-1980) și-a câștigat celebritatea prin numeroasele variațiuni ale unei amintiri de război: țărani italieni mici și îndesați fugind din sat pe caii de la fermă, în cursul unor raiduri aeriene (ilustr. 398).



398. Marino Marini, *Călăreț*, 1947, bronz, h. 163,8 cm. Londra, Tate Gallery

Patetismul lor provine din contrastul dintre creaturile pline de teamă și imaginea tradițională a călărețului

eroic, de exemplu *Colleoni* al lui Verrocchio (ilustr. 188).

Cititorul se va întreba, poate, dacă aceste exemple disparate, înșirate unul după altul, constituie continuarea istoriei artei, sau dacă ceea ce era altădată un fluviu puternic s-a divizat, între timp, în multe ramificații. Nu putem răspunde, dar numărul mare al acestor eforturi e reconfortant. În această privință, nu avem de ce să fim pesimiști. În concluzia capitolului precedent, spuneam că sunt convins că vor exista întotdeauna artiști, „bărbați și femei, care s-au născut cu darul minunat al echilibrării formelor și culorilor până la a deveni *corecte* și – aceștia sunt mai rari – al căror caracter integru nu se poate mulțumi cu jumătăți de soluții, renunțând întotdeauna la efectele speciale, la succesele facile, pentru a le prefera truda unei munci sincere”.

Unul dintre artiștii care corespund perfect acestei definiții este un alt italian, Giorgio Morandi (1890-1964). Impresionat un timp de picturile lui De Chirico (ilustr. 388), a ajuns curând să respingă orice asociere cu mișcările la modă ca să se concentreze cu obstinație asupra problemelor fundamentale ale artei sale. Îi plăcea să picteze sau să graveze naturi moarte simple, reprezentând un anumit număr de vase și de recipiente pe care le avea în atelier, din unghieri diferite și într-o lumină diferită (ilustr. 399).



399. Giorgio Morandi, *Natură moartă*, 1960, ulei pe pânză, 35,5 x 40,5 cm. Bologna, Museo Morandi

Și a făcut-o cu o sensibilitate atât de mare, încât, încet, dar sigur, a câștigat respectul colegilor săi artiști, al criticilor și al publicului pentru căutarea tenace a perfecțiunii.

Nu avem niciun motiv să credem că Morandi a fost singurul artist din acest secol preocupat de problemele pe care și le-a pus, fără să-i pese de acele „-isme” care rețineau toată atenția. De aceea, nu-i deloc surprinzător că alți contemporani ai noștri au fost tentați să-l urmeze sau, și mai bine, să lanseze noi mode.

Să luăm mișcarea cunoscută sub numele de „Pop Art”. Ideile pe care se bazează nu sunt deloc greu de înțeles. Am făcut aluzie la ele când am vorbit despre dezacordul supărător dintre arta numită „aplicată”, „comercială”, arta care furnizează cadrul vieții noastre obișnuite, și arta „pură”, care, așa cum arată în galerii și expoziții, apare multora dintre noi ca o enigmă. Acest clivaj a reprezentat, firește, o provocare pentru studenții la Arte, care au căpătat obiceiul să apere ceea ce disprețuiesc „oamenii de gust”. Toate celelalte forme de antiartă au devenit și ele subiecte de studiu pentru intelectuali. Au adoptat exclusivismul și pretențiile mistice ale „artei” detestate. De ce n-ar fi fost ca în muzică? Un tip nou de muzică cucerise masele și le sedusese până la devoțiunea cea mai isterică, muzica pop. Nu puteam avea și o artă pop, folosind imaginile benzilor desenate sau ale reclamelor publicitare, familiare tuturor?

Munca istoricului constă în a prezenta faptele artistice în mod inteligibil; cea a criticului, în a emite o judecată de valoare. Dar, când încerci să scrii istoria prezentului, cele două funcții se amestecă. Din fericire, am anunțat deja în prefață intenția „de a sacrifica tot ce ar fi putut să fie interesant ca simplă mostră a gustului sau modei”. Și adevărul e că încă n-am văzut niciun produs al acestor experimentări diverse care să nu se încadreze în această definiție. Totuși, cititorului ar trebui să-i fie ușor să-și facă o părere, pentru că expozițiile care prezintă aceste tendințe recente au loc acum peste tot – de altfel, o

inovație foarte bună.

Nicio revoluție artistică nu a fost mai fecundă decât cea care a început înaintea Primului Război Mondial. Cei dintre noi care i-au cunoscut pe câțiva dintre protagoniștii ei și își amintesc curajul lor, dar și amărăciunea în fața ostilității presei și a ironiei publicului, abia dacă își cred ochilor când văd expoziții ale foștilor revoltați organizate de instituții oficiale și luate cu asalt de o mulțime de oameni serioși, dornici să învețe, să se inițieze în noul limbaj. Am trăit eu însumi experiența acestui fenomen istoric, și chiar această carte este o dovadă. Când am început să scriu introducerea și capitolul despre arta experimentală, consideram evident că datoria criticului și a istoricului de artă era de a explica toate experiențele artistice și de a le apăra împotriva unei critici ostile. Dar, astăzi, șocul și-a pierdut din violență, presa și publicul sunt gata să accepte orice experiență. Acum ar avea nevoie de apărător artistul care se ferește de orice atitudine revoluționară! Evenimentul major al artei după prima ediție a acestei cărți, apărută în 1950, ar fi, în fond, acest reviriment spectaculos, și mai puțin vreo tendință artistică anume.

Iată ce scria Quentin Bell despre artele plastice în cartea sa *The Crisis in the Humanities* (1964):

În 1914, când era numit cubist, futurist sau modernist, artistul postimpresionist era considerat un original sau un șarlatan. Pictorii sau sculptorii pe care publicul îi cunoștea sau admira se opuneau cu

îndârjire oricăror inovații radicale. Banii, influența, comenzile, totul mergea doar spre ei. Astăzi, aproape că ai putea spune că situația s-a inversat. Instituții precum Arts Council, British Council și radioul, lumea afacerilor, presa, Bisericile, cinematograful sunt toate de partea a ceea ce numim, printr-o exprimare abuzivă, artă „nonconformistă”... publicul, sau cel puțin o mare parte a lui, poate primi orice... nu există nicio formă de excentricitate în pictură care ar putea să șocheze sau măcar să uimească criticii...

Și iată cum susținătorul picturii americane contemporane, Harold Rosenberg, care a inventat termenul de „action painting”, comenta situația de cealaltă parte a Atlanticului. Într-un articol apărut în *New Yorker*, la 6 aprilie 1963, scria despre diferența de reacție a publicului în fața primei expoziții a avangardei la New York în 1913 – Armory Show – și cea a unui nou tip de public, pe care îl numește „audiența de avangardă”:

Audiența de avangardă e deschisă la orice. Reprezentanții ei – conservatori de muzee, profesori la școlile de artă, negustori – se grăbesc să organizeze expoziții și să aplice etichete explicative chiar mai înainte ca pictura să se fi uscat sau plasticul să se fi întărit. Critici cooperanți bat atelierele, gata să repereze arta viitorului, pentru a fi primii care să fabrice reputații. Istorici ai artei sunt pregătiți, cu aparatele fotografice și carnetul de notițe, ca să fie siguri că vor înregistra cea mai mică noutate. Tradiția

noutății a făcut banale toate celelalte tradiții...

H. Rosenberg poate că are dreptate când insinuează că istoricii de artă au contribuit la această situație. Orice autor care scrie acum o istorie a artei, îndeosebi a artei contemporane, ar trebui să atragă atenția asupra acestui rezultat involuntar al activităților sale. În introducere, am făcut aluzie la răul pe care l-ar putea face o carte de acest gen. Am denunțat tendința de a te deda la conversații inteligente despre artă. Dar acest pericol e foarte mic în comparație cu ideea falsă care ar putea să reiasă din această panoramă: că noutatea constituie singurul punct important în artă. Interesul față de schimbare chiar a accelerat ritmul schimbării până la frenezie. Bineînțeles, nu ar fi drept să lăsăm la vestiare toate consecințele fericite, odată cu consecințele jenante. Interesul nou față de istoria artei este consecința câtorva factori care au transformat poziția artei și a artiștilor în societatea noastră și au creat o modă a artei așa cum nu a mai existat niciodată. Ca o concluzie, vom enumera unii dintre acești factori.

1. Primul are legătură, firește, cu experiența noastră personală în ceea ce privește progresul și schimbarea. De unde viziunea că istoria umană este un șir de perioade care ajunge până în zilele noastre și mai departe. Discernem epoca pietrei și epoca fierului, epoca feudală și revoluția industrială. Judecata noastră asupra acestei evoluții a putut înceta de a mai fi optimistă; e posibil să fi

conștientizat că transformările succesive care ne-au dus până la era spațială au provocat mai multe pierderi decât câștiguri. Dar din secolul al XIX-lea s-a înrădăcinat convingerea că mersul înainte al timpului este irezistibil. Simțim că acest proces ireversibil trage după el arta la fel ca economia sau literatura, astfel încât e considerat principala „expresie a epocii”. Dezvoltarea istoriei artei – și îndeosebi o carte ca aceasta – are responsabilitatea ei în răspândirea unei astfel de credințe. Nu avem impresia, răsfoind-o, că un templu grec, un teatru roman sau un zgârie-nori modern „exprimă” mentalități diferite și simbolizează tipuri diferite de societate? Această convingere are ceva adevărat dacă înseamnă doar că grecii nu ar fi putut să construiască Rockefeller Center și probabil că nu ar fi vrut să construiască Notre-Dame. Dar implică foarte des faptul că toate condițiile epocii (sau așa-zisul ei „spirit”) trebuiau neapărat să ducă la construirea Partenonului, că feudalitatea nu putea să nu creeze catedralele și că noi suntem destinați să construim zgârie-nori. Din acest punct de vedere, greșit după părerea mea, ar fi inutil și stupid să nu accepți arta epocii tale. Așadar, ar fi de ajuns ca un stil sau un experiment să fie proclamat „contemporan” pentru ca toată critica să se simtă obligată să-l înțeleagă și să-l încurajeze. Sub influența acestei filosofii a schimbării, criticii au pierdut curajul de a critica și au devenit mai curând cronicari ai evenimentului. Ei au justificat această răsturnare de atitudine denunțând incapacitatea flagrantă a sute de critici din trecut de

a aprecia și a accepta apariția unor noi stiluri: îndeosebi atitudinea la început ostilă față de impresionisti, care aveau să ajungă apoi foarte celebri, tablourile lor vânzându-se cu prețuri foarte mari. Atunci s-a născut legenda că marii artiști sunt întotdeauna respinși și ironizați în timpul vieții; de aceea, publicul face astăzi un efort lăudabil ca să nu mai respingă și să nu mai ironizeze nimic. O importantă minoritate a fost pătrunsă de ideea că artiștii reprezintă avangarda viitorului, că nu ei sunt ridicoli, ci noi, dacă nu știm să le recunoaștem valoarea.

2. Al doilea factor care a contribuit la această situație este, și el, legat de dezvoltarea științei și tehnicii. Toți știm că ideile științifice moderne par deseori foarte confuze și chiar imposibil de înțeles, dar că sunt totuși valabile. Vom cita ca exemplu teoria relativității propusă de Einstein: ea pare să contrazică toate noțiunile comune despre timp și spațiu, dar a dus la ecuația masă-energie, de unde a rezultat bomba atomică. Artiștii și criticii sunt, ca pe vremuri, foarte impresionați de puterea și prestigiul științei; de aici le vine o încredere salutară în experimente și o încredere mai puțin salutară în tot ce pare confuz. Dar știința se deosebește de artă prin aceea că savantul poate să diferențieze confuzul de absurd prin metode raționale. Criticul de artă nu dispune de teste atât de decisive. Și totuși simte că nu mai are timp să aștepte ca să constate dacă o experiență nouă are un impact oarecare. Dacă așteaptă, riscă să piardă teren.

Lucrul acesta putea să nu aibă importanță pentru criticii de altădată, dar astăzi aproape toată lumea crede că cei care aderă la credințe demodate și refuză să se schimbe sunt într-un impas. Ni se amintește permanent că în materie de economie trebuie să te adaptezi sau să mori, să-ți păstrezi spiritul deschis și să acorzi șansă metodelor care ne-au fost propuse. Niciun industriaș nu ar vrea să fie taxat drept conservator. Nu doar că trebuie să fie în pas cu timpul, dar lucrul acesta trebuie să fie și remarcat. Unul dintre cele mai bune moduri de a reuși în această privință constă în a împodobi sala de reuniune a consiliului de administrație cu opere de artă după ultima modă, cât mai revoluționare cu putință.

3. Cât privește al treilea factor, acesta pare, la prima vedere, că ar contrazice reflecțiile precedente. Căci arta nu doar vrea să țină pasul cu știința și tehnica, ci vrea și să ne scape de acești monștri. De aceea, după cum am văzut, artiștii au ajuns să evite raționalul și mecanizarea, iar mulți dintre ei s-au dedat unei credințe mistice care preamărește spontaneitatea și individualismul. E lesne de înțeles că oamenii se simt amenințați de mecanizare și automatizare, de tendința de organizare și normalizare excesivă a vieții noastre, de unde rezultă un conformism tern. Arta pare ultimul refugiu unde mai sunt admise și chiar cultivate fantezia și ideile personale. Din secolul al XIX-lea, mulți artiști au pretins că duc o luptă dreaptă contra convențiilor

sufocante, exasperându-l pe burghez. Dar, între timp, burghezul a descoperit, din păcate, că e foarte distractiv să fie șocat. Nu ne amuzăm când îi vedem pe unii refuzând să judece ca niște oameni mari, dar găsindu-și locul în lumea contemporană? Și nu câștigăm ceva în plus dacă putem să ne afișăm lipsa de prejudecăți, refuzând să fim șocați sau uimiți? Astfel, lumea eficacității tehnice și cea a artei au ajuns la un modus vivendi. Artistul poate să se închidă în lumea lui, să se consacre misterelor artei sale și visurilor referitoare la copilărie, cu condiția ca viața lui să corespundă cu ideile publicului despre artă.

4. Aceste idei sunt impregnate de unele ipoteze psihologice cu privire la artă și artiști, a căror evoluție a fost prezentată în această carte. De exemplu, ideea expresiei personale, care datează din perioada romantică, apoi influența profundă a operelor lui Freud, folosită pentru a descoperi o legătură mai intimă între artă și suferința mentală, o legătură pe care nu ar fi admis-o nici chiar Freud. Combinată cu evoluția credinței în artă ca „expresie a epocii”, această convingere putea să ducă la concluzia că un artist are nu numai dreptul, ci și datoria să lase deoparte orice reținere. Dacă excesele care rezultă nu sunt plăcute ochiului, înseamnă că epoca noastră nu oferă nici ea un chip plăcut. Este important mai ales să înfruntăm realitățile dure care ne ajută să punem diagnosticul afecțiunii de care suferim. Ideea contrară – că doar arta ne-ar putea oferi o vedere generală a perfecțiunii în această lume atât de imperfectă – este

în general respinsă, ca fiind un escapism. Interesul stârnit de psihologie a dus cu siguranță artiștii și publicul la explorarea unor regiuni ale spiritului uman considerate altădată respingătoare sau tabu. Dorința de a scăpa de reproșul de eschivare a împiedicat mulți oameni să-și întoarcă ochii de la spectacolele pe care generațiile precedente le-ar fi evitat.

5. Cei patru factori enumerați până aici au afectat literatura și muzica în aceeași măsură ca pictura și sculptura. Ceilalți cinci par în schimb să privească doar arta. Într-adevăr, arta se deosebește de celelalte forme de creație prin faptul că depinde mai puțin de intermediari. Cărțile trebuie să fie tipărite și editate, piesele și compozițiile muzicale trebuie să fie interpretate; această necesitate a unui aparat pune frână experiențelor prea revoluționare. Dintre toate artele, pictura s-a dovedit cea mai receptivă la inovații radicale. Te poți lipsi de pensulă dacă preferi să torni vopseaua sau, dacă ești neodadaist, poți trimite orice mizerie la o expoziție, sfidând eventualul refuz al organizatorilor. Orice ar face aceștia, ai avea șansa să te distrezi. Totuși, artistul are și el nevoie de un intermediar: negustorul care expune și îi face cunoscute operele. Dar toate influențele despre care am vorbit sunt susceptibile să aibă o mai mare înrâurire asupra negustorului decât asupra criticului sau artistului. El trebuie, primul, să supravegheze barometrul schimbării, să observe curențele și să descopere viitoarele talente. Dacă mizează pe un „cal câștigător”, se va îmbogăți și clienții îi vor fi

recunoscători. Criticii conservatori din generațiile precedente aveau obiceiul să bombăne că „această artă modernă” era o extorcare de bani din partea negustorilor. Dar negustorii au dorit întotdeauna să aibă un beneficiu; ei sunt servitorii, nu stăpânii pieței. În unele momente, o intuiție corectă a putut conferi unui anumit negustor puterea de a crea sau de a distruge o reputație, dar negustorii nu produc suflul schimbării, așa cum nici morile de vânt nu produc vântul!

6. Cazul profesorilor pare diferit. Învățământul de artă ar constitui al șaselea factor, foarte important în situația actuală. Revoluția învățământului modern s-a manifestat mai întâi în modul de a preda elevilor arta. La începutul secolului, profesorii de desen au descoperit că puteau să obțină mult mai mult de la copii dacă renunțau la calea bătătorită a metodelor tradiționale, distrugătoare pentru suflet.

De altfel, aceste metode deveniseră suspecte în urma succesului impresionismului și a experimentărilor făcute de *Art nouveau*. Susținătorii acestei mișcări de eliberare, îndeosebi Franz Cizek (1865-1946), la Viena, urmăreau ca talentul copiilor să se dezvolte în deplină libertate până când va fi gata să răspundă normelor artei. Rezultatele au fost atât de spectaculoase, încât originalitatea și farmecul creațiilor copilărești au devenit obiect de invidie pentru artiștii profesioniști. În plus, psihologii au început să scoată în evidență plăcerea simplă pe care o aveau copiii când pictau sau modelau. Idealul

„expresiei personale” a devenit accesibil unui număr cât mai mare de elevi din clasele de desen. Astăzi, folosim sintagma „artă infantilă” ca fiind de la sine înțeleasă, fără să ne dăm seama că ea contrazice toate ideile despre arta profesată de generațiile precedente. Publicul, în ansamblu, a fost condiționat de această educație, care a susținut toleranța. Mulți au gustat din bucuriile creației libere și practică pictura ca destindere. Această creștere rapidă a numărului de amatori a avut în mod obligatoriu consecințe asupra artei în mai multe moduri. Ea a întreținut un interes de care artiștii nu au putut decât să se bucure, dar mulți profesioniști s-au grăbit să sublinieze diferența dintre tehnica artistului și cea a amatorului. Mistica tușei savante are legătură cu această atitudine.

7. Urmează acum al șaptelea factor, care ar fi putut fi citat primul: rivalitatea dintre fotografie și pictură. Nu pentru că pictura din trecut ar fi avut vreodată drept scop exclusiv imitarea realității. Dar, după cum am văzut, legătura cu natura oferea o ancorare, reprezenta o problemă incitantă care i-a preocupat secole întregi pe artiștii cei mai instruiți și le-a procurat criticilor măcar o referință superficială. Desigur, fotografia datează de la începutul secolului al XIX-lea; dar nu se poate compara fotografia actuală cu acele bâjbâieli. În Occident, în toate țările sunt milioane și milioane de posesori de aparate fotografice, și numărul de fotografii în culori făcute în fiecare vacanță probabil că atinge miliardul. Dintre

toate acestea, multe sunt reușite: peisaje la fel de frumoase precum cele ale unui artist mediu, portrete la fel de grăitoare și de fidele ca o pictură. Nu e de mirare că „fotografic” a devenit o injurie în mediul pictorilor și criticilor. Motivele invocate pentru această respingere sunt uneori fanteziste sau nedrepte, dar argumentul că arta trebuie acum să exploreze alternative la reprezentarea naturii s-a bucurat de o largă audiență.

8. Nu trebuie să uităm – și acesta e al optulea factor – că există în lume zone mari unde artiștii nu au dreptul să exploreze căi originale. Teoriile marxiste, așa cum erau interpretate în fosta Uniune Sovietică, considerau toate experimentările din cadrul artei din secolul al XX-lea un simplu simptom al decadentei societății capitaliste. O artă care celebra fericirea muncii productive, înfățișând tractoriști veseli sau mineri energici, constituia în schimb un simptom al unei societăți comuniste pe deplin sănătoase. Natural, această tentativă de a exercita de sus un control asupra artelor ne-a făcut conștienți de avantajele libertății noastre. Dar, din păcate, a dus de asemenea arta în arena politică și a făcut din ea o armă a războiului rece. Susținerea oficială nu ar fi fost acordată cu atâta entuziasm artiștilor extremiști din tabăra occidentală dacă nu ar fi furnizat ocazia de a exploata acest contrast, de altfel real, dintre o societate liberă și o dictatură.

9. Am ajuns la al nouălea factor al noii situații.

Putem trage învățăminte din contrastul între trista uniformitate a țărilor totalitare și diversitatea veselă a unei societăți libere. Toți cei care observă scena contemporană cu simpatie și deschidere trebuie să recunoască faptul că dorința mare a publicului pentru noutate și felul în care sunt privite toanele modei conferă ceva picant vieții. Astfel, au fost stimulate o creativitate și o îndrăzneală în domeniul artei și al desenului pentru care vechea generație poate s-o invidieze pe cea actuală. Suntem uneori tentați să disprețuim ultimul succes în materie de pictură abstractă ca pe un „model de perdea amuzant”, dar nu ar trebui să uităm cât de mult a fost stimulată bogăția și varietatea modelelor de perdele prin experiențele artei abstracte. Noua toleranță, promptitudinea criticilor și a fabricanților în a da o șansă noilor idei și noilor combinații de culori ne-au îmbogățit cu siguranță mediul, iar succesiunea rapidă a modelor contribuie și ea la divertisment. Probabil că în acest spirit privesc mulți tineri arta timpului lor, fără să fie prea atenți la jargonul mistic al vreunei prefețe din catalogul unei expoziții. Nimic mai normal: cu condiția ca plăcerea să fie autentică, se poate arunca lestul.

În schimb, e aproape inutil să subliniem pericolele acestei capitulări în fața modei. Ele constau într-o amenințare chiar la adresa libertății de care ne bucurăm. Amenințare care nu va veni din partea poliției, firește, ci a presiunii conformismului, a temerii de a nu fi în afara modei, de a fi considerat obtuz. Recent, un ziar recomanda cititorilor să admire

expoziția unui artist, care avea loc atunci, dacă vor „să rămână în cursă”. O astfel de cursă nu există în materie de artă, dar, dacă ar fi cazul, ar fi bine să ne aducem aminte de fabula iepurelui și a broaștei-țestoase.

Într-adevăr, este uimitor să vezi în ce măsură atitudinea pe care Harold Rosenberg o descrie ca „tradiția noutății” a ajuns să fie considerată ceva foarte evident în arta contemporană. Contestarea ei pare la fel de ridicolă ca afirmația că pământul e plat. Totuși, trebuie să ne amintim că această idee, conform căreia artiștii trebuie să fie în avangarda progresului, nu este împărtășită de toate culturile. Multe epoci și multe regiuni din lume nu au avut habar de această obsesie. Artizanul care a făcut covorul frumos din ilustrația 91 ar fi fost surprins dacă i s-ar fi cerut să inventeze un motiv nou, nemaivăzut până atunci. Nu dorea decât să facă un covor frumos. Nu ar fi o adevărată binecuvântare dacă o astfel de atitudine ar fi mai răspândită în rândul nostru?

Este adevărat că lumea occidentală datorează mult ambiției artiștilor de a se depăși unul pe celălalt. Fără această ambiție, nu ar fi existat o „istorie a artei”. Mai mult ca niciodată, trebuie totuși să ne amintim cât de mult se deosebește arta de știință și de tehnică. Istoria artei poate uneori să arate calea pentru soluționarea unor probleme artistice, iar această carte a încercat să le facă inteligibile. Dar a mai arătat și că în artă nu se poate vorbi de un „progres” veritabil, pentru că orice câștig într-o anumită

privință riscă să fie compensat printr-o pierdere în alta. Lucrul acesta e valabil pentru prezent ca și pentru trecut. Astfel, trebuie să recunoaștem că progresul benefic în materie de toleranță va duce, pe de altă parte, la o șubrețire a normelor și că această căutare de noi fiori va afecta răbdarea care îi făcea pe amatorii de artă din trecut să contemple capodoperele recunoscute până când acestea își dezvăluiau ceva din secretul lor. Trebuie să admitem că respectarea trecutului are inconvenientele sale când duce la neglijarea artiștilor în viață. Nu avem nicio garanție că noua noastră deschidere nu ne va face să ignorăm, în apropierea noastră, un geniu real, care își vedea de treaba lui fără să se preocupe de modă și de publicitate. Mai mult, captivarea noastră de către prezent ar putea să ne taie cu ușurință legătura cu moștenirea trecutului, dacă ajungem să considerăm arta din trecut un simplu element care pune în valoare noile cuceriri. În mod paradoxal, muzeele și cărțile despre istoria artei riscă să sporească acest pericol: adunând la un loc stâlpii totemici, statuile grecești, vitraliile de catedrală, lucrările lui Rembrandt și Pollock, se creează prea ușor impresia că toate acestea reprezintă Arta cu A mare, deși provin din epoci diferite. Istoria artei începe să capete interes doar atunci când începem să înțelegem de ce nu este așa și că pictorii și sculptorii au răspuns unor situații, instituții și mode diverse în moduri foarte diferite. Iată de ce acest capitol a insistat asupra situației, instituțiilor și credințelor de care ar trebui să țină cont artiștii de astăzi. Cât

privește viitorul: cine ar putea să-l prevadă?

O altă schimbare de atitudine

Am încheiat secțiunea precedentă în 1966 cu o întrebare, dar am sentimentul că ar trebui să dau un răspuns acum, când viitorul a devenit trecut și o altă ediție a acestei cărți se pregătește pentru anul 1989. „Tradiția noutății”, care a exercitat o influență atât de mare asupra artei secolului al XX-lea, nu a slăbit deloc între timp. Dar, tocmai din acest motiv, aveam impresia că era foarte răspândită acceptarea faptului că era acum „depășită”. Era timpul ca mișcarea marelui să se inverseze din nou, și această așteptare s-a cristalizat în noul slogan al „postmodernismului”. Poate că termenul nu-i prea fericit ales, dar exprimă foarte bine ideea principală a adeptilor mișcării, anume că „modernismul” e acum ceva de domeniul trecutului – sentiment mult mai răspândit astăzi decât mi-aș fi imaginat.

După ce am amintit mai înainte părerile unor critici respectați, care confirmau victoria necontestată a mișcării moderne, acum aș vrea să citez câteva fragmente din editorialul din decembrie 1987 al publicației *Caietele Muzeului Național de Artă Modernă* (redactor-șef Yves Michaud), editată de Muzeul Național de Artă Modernă din Paris:

Simptomele unei epoci postmoderne nu sunt deloc greu de perceput. Blocurile de locuințe, cubice și

sinistre, de la periferiile moderne tind să se metamorfozeze în construcții la fel de cubice, dar îmbrăcate cu ornamente stilizate. Ascetismul puritan sau pur și simplu plicticos al picturii abstracte de tip „Hard Edge”, „Colour Field” sau „Post-painterly” a fost înlocuit cu o pictură alegorică și manieristă, deseori figurativă [...], plină de aluzii la tradiție și la mit. În sculptură, obiecte compozite, „high-tech” sau derizorii au luat locul operelor care căutau adevărul materialului sau cochetau cu tridimensionalitatea. Artiștii nu mai dau înapoi în fața narațiunii, mesajului sau moralizării [...]. În același timp, administratorii și funcționarii care se ocupă de artă, oameni ai muzeelor, istorici de artă și critici au pierdut sau au renunțat la certitudinile unei istorii a formelor care se identifica mai întâi cu cea a picturii abstracte americane. Au devenit deschiși, de voie, de nevoie, spre o diversitate care nu mai e preocupată de avangardă.

Pe 11 octombrie 1988, John Russell Taylor scria în *The Times*:

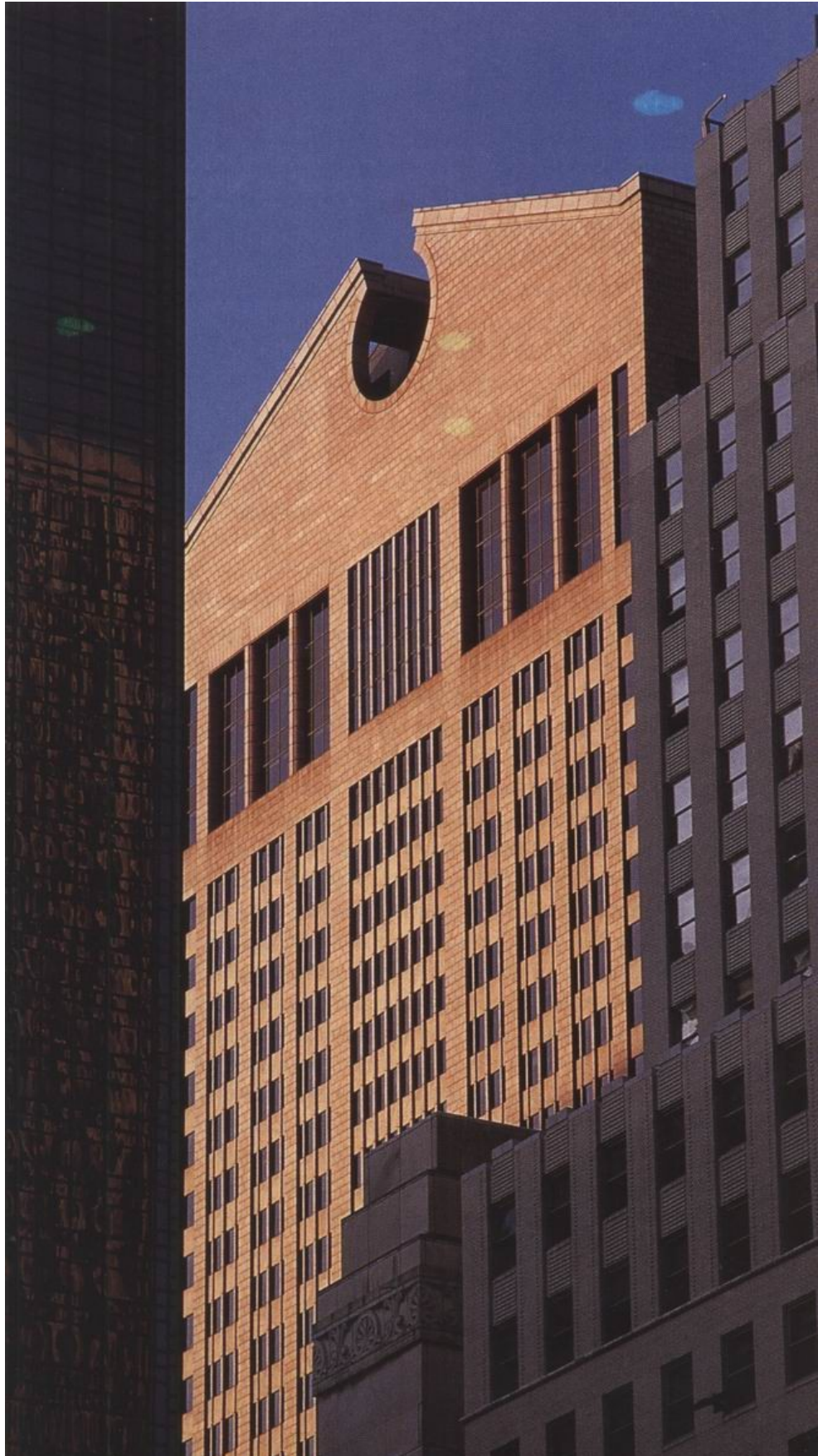
În urmă cu cincisprezece-douăzeci de ani, se știa foarte bine ce înseamnă „modern” și la ce te puteai aștepta, în mare, vizitând o expoziție plasată sub auspiciile avangardei. Dar astăzi trăim într-o lume pluralistă, unde operele cele mai avansate, care pretind că reprezintă postmodernismul, par deseori cele mai tradiționale și cele mai retrograde.

Ar fi ușor să amintim aici și alți critici de artă distinși, ale căror comentarii seamănă cu niște elogii funebre la mormântul artei moderne. Am putea aminti și remarca spirituală a lui Mark Twain, conform căreia anunțul morții sale era foarte exagerat. Totuși, adevărul e că vechile certitudini au fost puternic zdruncinate.

Cititorul atent nu va fi surprins de această situație. Scriam în prefață că „fiecare generație este, într-o oarecare măsură, revoltată contra criteriilor generației precedente; fiecare operă își emoționează contemporanii prin ceea ce nu vrea să fie, ca și prin ceea ce vrea să fie”. Dacă această remarcă e adevărată, ar însemna că triumful modernismului, așa cum l-am descris, nu ar putea să dureze o veșnicie. Chiar ideea de progres sau de avangardă pare plictisitoare și fără mare interes pentru cei nou-veniți pe scena artistică. Și cine știe dacă prezenta lucrare nu a contribuit și ea la această schimbare de atitudine?

Termenul de „postmodernism” a fost introdus în 1975 de Charles Jencks, un tânăr arhitect dornic să pună capăt doctrinei funcționalismului, care se identificase cu arhitectura modernă. Abordând această problemă, spuneam că această doctrină „ne-a ajutat să ne debarasăm de toată puzderia de ornamente, inutile și de prost-gust, care au încărcat orașele și casele în secolul al XIX-lea. Dar, ca toate formulele, și aceasta s-a născut dintr-o simplificare excesivă”. Trebuie să recunoaștem că ornamentația e lipsită uneori de gust și de inventivitate, dar poate să

ne procure o plăcere de care „puritanii” mișcării moderne voiau să lipsească publicul. Dacă aceste ornamente îi șochează astăzi pe vechii critici, cu atât mai bine, pentru că, la urma-urmelor, au consimțit să facă din „șocant” un indiciu al originalității. Și, ca și în cazul funcționalismului, e în natura lucrurilor ca ornamentalismul să fie mai mult sau mai puțin reușit, în funcție de talentul artistului.



400. Philip Johnson și John Burgee, imobilul AT&T, New York, 1978-1982

Oricum, dacă cititorul vrea să compare ilustrațiile 400 și 364, nu va fi mirat să afle că zgârie-norii newyorkezi proiectați în 1976 de Philip Johnson (născut în 1906) au produs o oarecare tulburare în rândul criticilor, dar și în rândul presei. În locul paralelipipedelor obișnuite, cu acoperiș plat, acest imobil reia vechea idee a frontonului și amintește vag de fațada lui Leon Battista Alberti, care datează de prin 1460 (ilustr. 162). Această ruptură provocatoare cu funcționalismul pur a plăcut industriașilor despre care am vorbit mai înainte – voiau să arate că sunt în pas cu timpul – și, din motive evidente, și conservatorilor de muzee. Clore Gallery a arhitectului James Stirling (1926-1992), care adăpostește colecția Turner de la Tate Gallery din Londra (ilustr. 401), este un exemplu interesant.



401. James Stirling și Michael Wilford, intrarea la Clore Gallery de la Tate Gallery din Londra, 1982-1986

Arhitectul a renunțat la aparența austeră și distantă a unor edificii precum Bauhaus (ilustr. 365), optând pentru ceva mai vesel, mai colorat și primitiv.

Nu s-a schimbat doar aspectul exterior al multor muzee, ci și operele care sunt expuse acolo. Cu ceva vreme în urmă, toate formele artistice din secolul al XIX-lea, contra cărora se revoltase mișcarea modernă, erau condamnate să nu mai fie văzute. Era trimisă în pivnițele muzeelor mai ales arta oficială de la Salon. M-am hazardat să sugerez că această atitudine nu va dura și că va veni un moment în care vom redescoperi aceste opere. Totuși, mulți dintre noi au fost surprinși când s-a deschis la Paris Muzeul Orsay, amenajat într-o fostă gară *Art nouveau*, unde sunt prezentate alături

tablouri progresiste și academice, pentru a permite vizitatorilor să judece singuri și, eventual, să pună în discuție unele prejudecăți. Mulți constată cu mirare că nu era deloc rușinos pentru un pictor să illustreze o simplă anecdotă sau să celebreze un eveniment istoric. Evident, o putea face bine sau rău!

Nu e deloc de mirare că această nouă toleranță a schimbat și perspectiva pe care o are pictorul astăzi. În 1966, terminam cu un desen amuzant luat din *New Yorker* (ilustr. 402).



402. Stan Hunt, *De ce trebuie să fii nonconformist ca toată lumea?*, 1958, desen din *The New Yorker Magazine*

Într-un sens, întrebarea pe care o pune această femeie exasperată pictorului bărbos anunță schimbarea de atitudine care se observă în zilele noastre. Este evident că ceea ce am numit triumful modernismului îi ducea pe nonconformiști la o contradicție. Tinerii studenți la Arte Frumoase se simțeau în mod natural provocați de modul convențional în care arta producea „antiartă”. Dar ce mai rămânea de contestat dacă această antiartă primise o consacrare oficială, devenind ea însăși Artă cu A mare?

După cum am văzut, arhitecții pot încă să mai spere să creeze un șoc demarcându-se de funcționalism, dar pictura zisă (în mod imprecis) „modernă” nu a avut niciodată un principiu definit atât de clar. Singurul punct comun al tendințelor și mișcărilor care au marcat cel mai mult secolul al XX-lea este respingerea aparențelor naturale. Nu toți pictorii din această perioadă au făcut acest pas, dar criticii, în majoritatea lor, erau convinși că doar rupturile cele mai radicale cu tradiția puteau să ducă la progres. Citatele care au deschis acest subcapitol arată că această convingere este destul de zdruncinată și, accidental, această toleranță sporită contribuie la apropierea concepțiilor divergente despre artă care caracterizau Estul și Vestul. Astăzi, diversitatea opiniilor critice dă unui mai mare număr de artiști o șansă de a fi recunoscuți. Unii pictori s-au întors la arta figurativă și „nu mai

dau înapoi în fața narațiunii, mesajului sau moralizării” (după cum spune citatul de mai înainte). Tot asta voia să spună și John Russell Taylor când vorbea despre o „lume pluralistă, unde operele cele mai avansate [...] par deseori și cele mai retrograde”.

Nu toți artiștii care beneficiază astăzi de acest drept nou la diversitate ar accepta eticheta de „postmodern”. De aceea, am preferat să vorbesc mai curând de o „schimbare de atitudine” decât de un stil nou. Întotdeauna e înșelător să crezi că stilurile se înșiră unul după altul ca soldații la defilare. Este sigur că cititorii sau autorii de lucrări despre istoria artei ar prefera această aranjare ordonată, dar astăzi se recunoaște fără greutate artiștilor dreptul la hoinăreală! Așadar, nu mai este la fel de adevărat ca în 1966 să spui că, „dacă cineva are nevoie de un apărător, acela este artistul care se ferește de orice atitudine revoluționară!”. Un exemplu notabil este cel al pictorului Lucian Freud (născut în 1922), care nu a respins niciodată studiul aparențelor naturale. Pictura sa *Două plante* (ilustr. 403) poate să ne amintească de *Iarba* lui Albrecht Dürer (ilustr. 221), care datează din 1503.



403. Lucian Freud, *Două plante*, 1977-1980, ulei pe pânză, 149,9 x 120 cm. Tate Gallery, Londra

Cele două opere dezvăluie fascinația artistului față de frumusețea plantelor obișnuite. Dar, în timp ce acuarela lui Dürer este un studiu pentru uz personal, marea pictură în ulei a lui Freud este o operă de sine stătătoare, expusă astăzi la Tate Gallery din Londra.

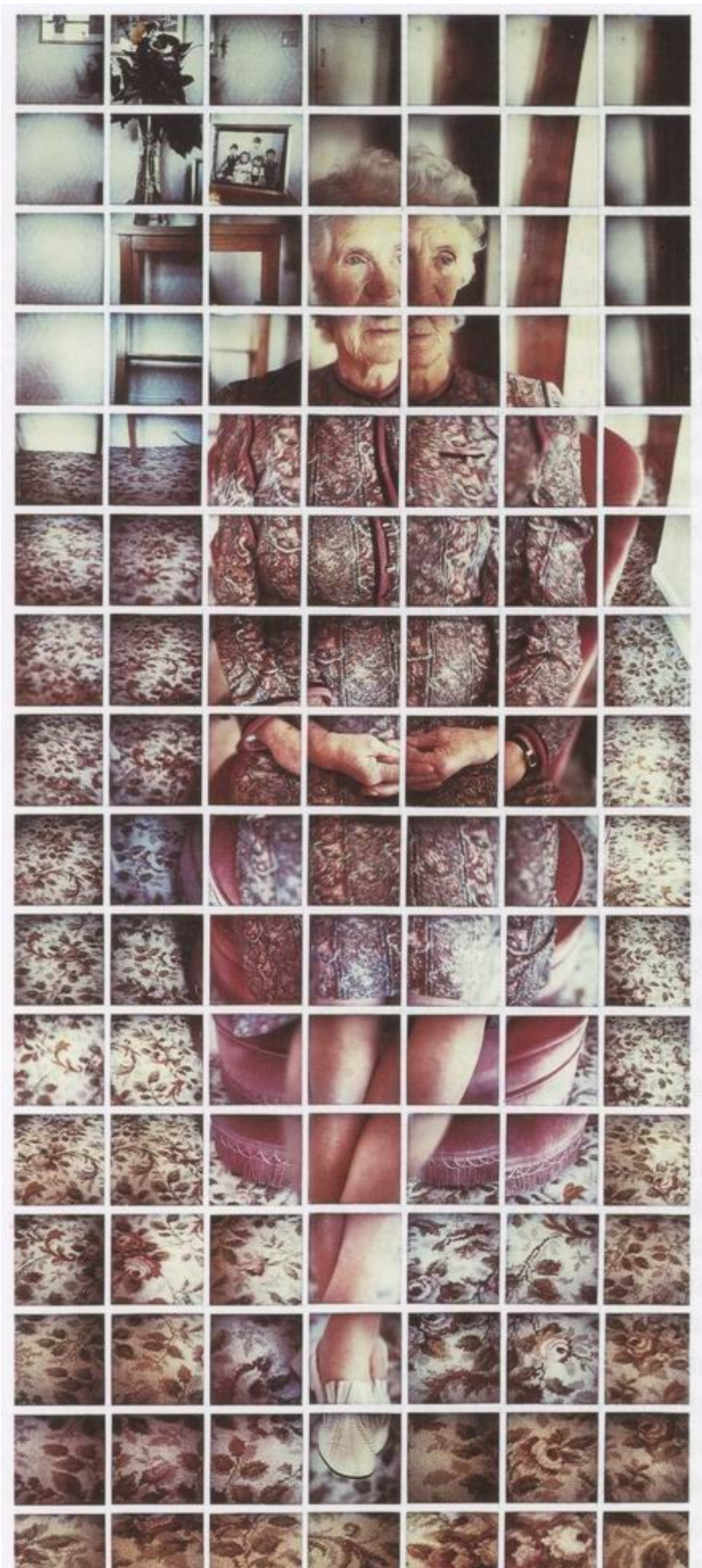
Mai spuneam că acel calificativ de „fotografic” avea pentru profesorii de arte conotații injurioase. De atunci, interesul pentru fotografie s-a dezvoltat considerabil și colecționarii se bat acum ca să-și procure copii ale numelor mari de ieri și de azi. Un fotograf precum Henri Cartier-Bresson (născut în 1908) este probabil la fel de prețuit ca oricare pictor în viață. Milioane de turiști au fotografiat pitoreștile sate italiene, dar câți au realizat o imagine atât de convingătoare ca *Aquila degli Abruzzi* (ilustr. 404)?



Henri Cartier-Bresson, *Aquila degli Abruzzi*, 1952, fotografie

Înarmat tot timpul cu micul lui aparat foto, Cartier-Bresson a cunoscut emoția vânătorului care stă la pândă, gata să „apese pe trăgaci” în momentul crucial, dar a mărturisit și o „pasiune pentru geometrie”, care îl face să compună cu grijă cea mai mică scenă luată în vizor. Rezultatul este că avem impresia că suntem în fotografie, atenți la deplasările acelor femei care duc pâini, fiind totodată fascinați de compoziția imaginii – balustrada și treptele, biserica și casele din depărtare –, care nu e cu nimic mai prejos decât cea a multor tablouri mult mai elaborate.

De câțiva ani, unii artiști au folosit fotografia ca să creeze efecte noi rămase până acum apanajul pictorilor. Astfel, David Hockney (născut în 1937) s-a folosit de aparatul fotografic ca să creeze imagini multiple, care ne amintesc de unele tablouri cubiste, de exemplu *Vioară și struguri* al lui Picasso din 1912 (ilustr. 374). Portretul mamei sale (ilustr. 405) este un mozaic de instantanee luate din unghiuri ușor diferite și care exprimă și mișcarea capului.



405. David Hockney, *Mama mea, Bradford, Yorkshire, 4 mai 1982*, 1982, colaj de fotografii polaroid, 142,1 x 59,6 cm. Colecția artistului

O astfel de îmbinare ar putea să ducă la o dezordine incoerentă; totuși, acest portret are o putere evocatoare de netăgăduit. La urma-urmelor, când ne uităm la cineva, ochii noștri se deplasează permanent, iar imaginea care se formează în minte, când ne gândim la o persoană, este întotdeauna compozită. Această experiență a vrut să o surprindă Hockney în experimentările sale fotografice.

Se pare că această apropiere între fotograf și pictor are șanse să se accentueze în cursul anilor viitori. Desigur, pictorii din secolul al XIX-lea folosiseră deja fotografia, dar, astăzi mai mult decât înainte, i se recunoaște acestui mijloc de exprimare puterea de a crea efecte noi. Această evoluție recentă ne amintește că există curente ale gustului în artă la fel cum există curente de modă în domeniul vestimentației sau al decorării. Este incontestabil că numeroși maestri sau stiluri din trecut admirate astăzi au fost ignorate în timpul lor de critici totuși sensibili și competenți. Este adevărat, și niciun critic sau istoric nu este ferit de idei preconcepute, dar cred că e greșit să conchidem că valorile artistice sunt relative. Rareori ne aplecăm să examinăm meritele obiective ale operelor sau stilurilor care nu ne plac imediat, dar asta nu înseamnă că aprecierile noastre sunt în întregime subiective. Am convingerea că putem recunoaște măiestria unui artist independent și dincolo de orice preferință personală. Cuiva poate să-i placă Rafael și

să nu-i placă Rubens, sau invers, dar această carte nu și-ar îndeplini misiunea dacă cititorii ei nu ar recunoaște în acești pictori doi maștri de prim ordin.

Un trecut care trebuie permanent redescoperit

Cunoașterea noastră despre istorie rămâne întotdeauna incompletă. Noi date vor apărea permanent ca să transforme imaginea trecutului. Această *Istorie a artei* nu are pretenția să fie altfel decât selectivă, dar, așa cum spun în nota referitoare la cărțile de artă, chiar și o lucrare atât de succintă trebuie să fie înțeleasă ca un raport despre munca unei imense echipe de istorici în viață sau trecuți în neființă, care au ajutat la clarificarea trăsăturilor perioadelor, stilurilor și personalităților.

E interesant să ne întrebăm când ne-au fost dezvăluite operele pe care se bazează istoria de față. În perioada Renașterii au început pasionații de Antichitate să caute în mod sistematic vestigiile artei greco-romane; descoperirea grupului statuar *Laocon* (ilustr. 69) în 1506 și a statuii lui Apollo din Belvedere (ilustr. 64) în aceeași perioadă a făcut o impresie profundă asupra artiștilor și amatorilor de artă. În secolul al XVII-lea, catacombele primilor creștini (ilustr. 84) au fost explorate metodic pentru prima dată în urma unui elan de pietate deșteptat de Contrareformă. A urmat descoperirea, în secolul al XVIII-lea, a orașelor Herculaneum (1719) și Pompei (1748), precum și a altor orașe acoperite de cenușa Vezuviului, scoțându-se astfel la iveală picturi de o mare frumusețe (ilustr. 70 și 71). În mod ciudat, abia în secolul al XVIII-lea a început să fie apreciată

frumusețea vaselor grecești, găsite în număr mare în mormintele din Italia (ilustr. 48, 49 și 58).

Campania lui Napoleon în Egipt (1801) a deschis această țară arheologilor. Ei au reușit să descifreze hieroglifile, permițând astfel savanților să înțeleagă treptat sensul și funcția acelor monumente, care au devenit obiectul unor săpături arheologice intense realizate de diferite națiuni (ilustr. 31-37). La începutul secolului al XIX-lea, Grecia făcea încă parte din Imperiul Otoman și era puțin accesibilă călătorilor. Pe Acropole fusese înălțată o moschee, în interiorul Partenonului, iar sculpturile de marmură erau de mult timp neglijate când ambasadorul Marii Britanii la Constantinopol, lordul Elgin, a obținut permisiunea de a duce câteva în Anglia (ilustr. 56 și 57). După puțin timp, în 1820, Venus din Milo (ilustr. 65) a fost găsită din întâmplare în insula Melos și adusă la Luvru, unde a devenit imediat celebră. Pe la mijlocul secolului, Sir Austen Layard, diplomat și arheolog englez, a jucat un rol esențial în explorarea nisipurilor din Mesopotamia (ilustr. 45). Un amator german, Heinrich Schliemann, a pornit în 1870 în căutarea locurilor pomenite în poemele homerice și a descoperit mormintele de la Micene (ilustr. 41). Totuși, arheologilor nu le mai plăcea să lase această treabă pe mâna neprofesioniștilor. Guverne și academii au repartizat siturile disponibile și au organizat săpături arheologice sistematice, deseori încă după principiul că descoperitorii vor fi și cei care păstrează descoperirile. Atunci, câteva echipe germane au început să scoată la lumină vestigiile de

la Olimpia, unde francezii făcuseră până atunci doar săpături nesistematice (ilustr. 52), și au găsit în 1875 faimoasa statuie a lui Hermes (ilustr. 62 și ilustr. 63). Patru ani mai târziu, o altă echipă germană a scos la iveală altarul din Pergam (ilustr. 68) și l-a dus la Berlin; în 1892, francezii au făcut săpături la Delfi (ilustr. 47, 53 și 54), după ce au deplasat în acest scop un sat grecesc.

Și mai interesantă este istoria primelor descoperiri ale picturilor rupestre preistorice. Într-adevăr, când cele de la Altamira (ilustr. 19) au fost făcute publice pentru prima dată, în 1880, foarte puțini savanți erau pregătiți să admită că începuturile istoriei artei se întorceau în trecut cu multe mii de ani. E de la sine înțeles că și cunoștințele noastre despre arta Mexicului și Americii de Sud (ilustr. 27, 29, 30), a Indiei de Nord (ilustr. 80 și 81) și a vechii Chine le datorăm tot unor savanți curajoși, ca și descoperirea mormintelor vikinge de la Oseberg în 1905 (ilustr. 101).

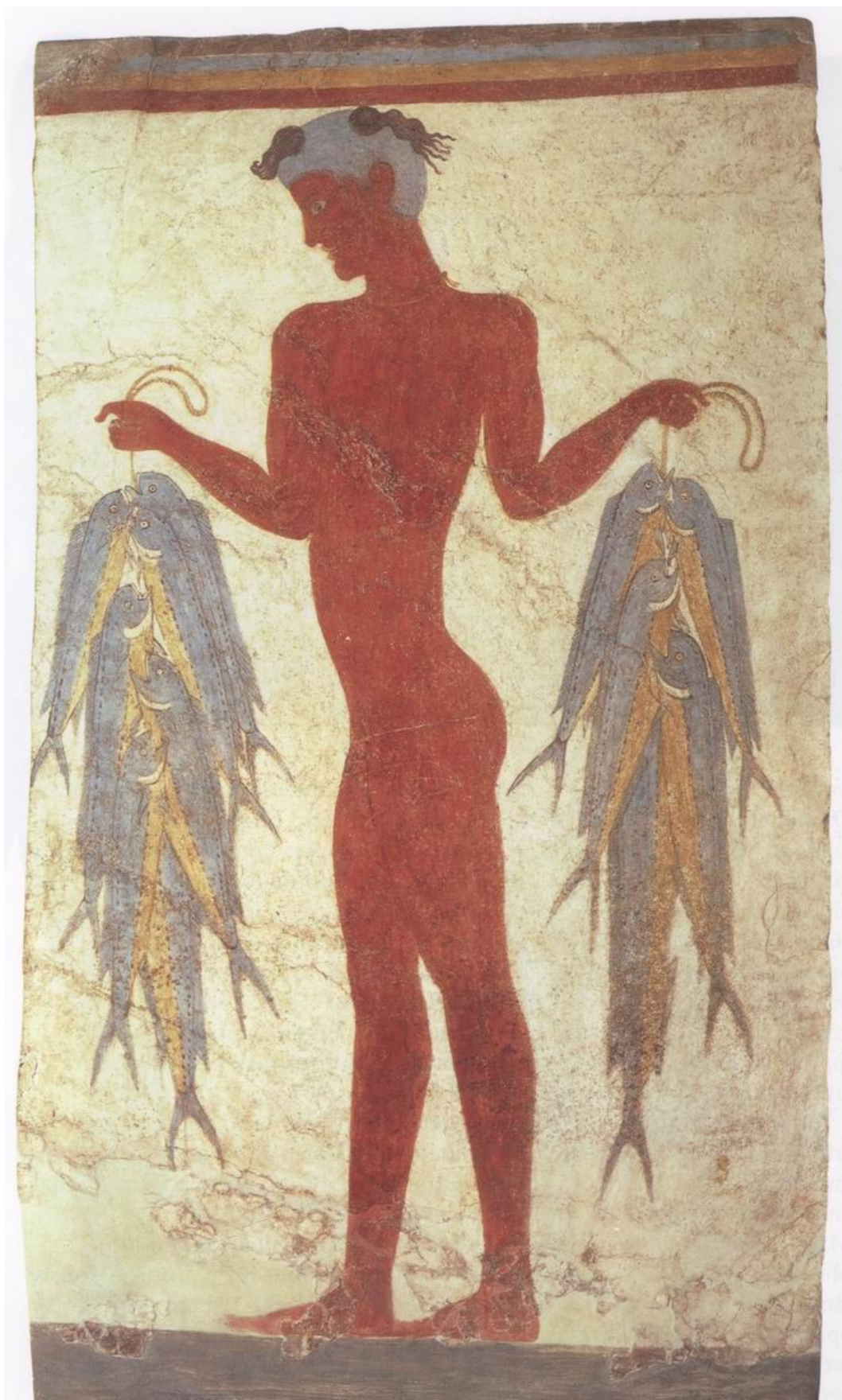
Dintre descoperirile făcute mai târziu în Orientul Mijlociu și reproduse în această lucrare, trebuie să menționăm monumentul Victoriei (ilustr. 44), scos la lumină de francezi în Persia pe la anul 1900, portretele elenistice din Egipt (ilustr. 79), descoperirile de la El-Amarna datorate unor echipe engleze și germane (ilustr. 39 și 40) și, bineînțeles, extraordinarul tezaur descoperit în 1922 de lordul Carnarvon și Howard Carter în mormântul lui Tutankhamon (ilustr. 42). Tumulii sumerieni din Ur (ilustr. 43) au fost cercetați de Leonard Woolley

începând din 1926. Descoperirile cele mai recente pe care le-am putut include în momentul în care scriam această carte erau picturile murale din sinagoga de la Dura-Europos, scoase la iveală în 1932-1933 (ilustr. 82), grottele de la Lascaux, descoperite din întâmplare în 1940 (ilustr. 20 și 21), și cel puțin unul dintre splendidele capete de bronz din Nigeria (ilustr. 23), mai târziu apărând și alte exemplare.

În această listă incompletă există și o omisiune voită: descoperirile făcute în preajma anului 1900 de Sir Arthur Evans în insula Creta. Cititorul atent a putut să remarce că aceste descoperiri importante sunt în realitate menționate în textul meu, dar că de data asta nu am respectat principiul de a ilustra ceea ce studiam. Cei care cunosc Creta poate că au observat această lacună aparentă, pentru că probabil au fost frapați acolo de palatul din Cnossos și de marile picturi murale. Așa s-a întâmplat și cu mine, dar am ezitat să le reproduc în această carte, deoarece mă întrebam ce parte din ceea ce vedem astăzi a fost văzută și de cretanii din Antichitate! Nu-l putem blama pe Sir Arthur Evans, care, pentru a evoca splendoarea trecută a palatului, a cerut pictorului elvețian Emile Gilliéron și fiului său să reconstituie picturile după fragmentele păstrate. Aceste picturi stârnesc o plăcere mult mai mare majorității vizitatorilor în forma actuală decât dacă ar fi rămas în starea în care au fost găsite, dar asupra lor continuă să stăruie o îndoială.

De aceea, o descoperire recentă a fost deosebit de binevenită: cea a unor picturi murale asemănătoare,

mult mai bine conservate, în insula Santorin (vechea Thira), cu ocazia săpăturilor începute în 1967 de către arheologul grec Spyros Marinatos. O figură de pescar (ilustr. 406) confirmă impresia pe care mi-au făcut-o primele descoperiri, cărora le menționam atunci stilul liber și grațios, mult mai puțin rigid decât al artei egiptene.



406. *Pescar*, cca 1500 î.H., pictură murală provenind din insula greacă Santorin (antica Thira). Atena, Muzeul Național de Arheologie

Probabil că acești artiști erau mai puțin supuși convențiilor religioase; deși nu anunță încă experimentările sistematice ale grecilor în redarea racursiului (fără a mai vorbi de lumină și de umbră), operele lor trebuie să figureze totuși într-o istorie a artei.

Studiind această perioadă atât de fecundă a Greciei antice, aș aminti cititorului că imaginea noastră despre arta greacă este puțin deformată, deoarece cunoașterea celebrelor statui din bronz ale unor maeștri precum Miron se bazează în mare parte pe copii târzii executate din marmură de colecționari romani (ilustr. 55). De aceea am ales *Auriga* din Delfi (ilustr. 53 și 54) cu ochii încrustați, preferând această lucrare unor opere mai renumite, ca să compensez eventuala impresie a cititorului că statuile grecești ar avea ceva fad. Între timp, în august 1972, două statui datând cu siguranță din secolul al V-lea î.H. au fost scoase din mare lângă satul Riace, nu departe de punctul cel mai sudic al Italiei, ele aducând lămuriri în această privință (ilustr. 408 și 409).



408, 409. *Eroi sau atleți*, secolul al V-lea î.H., găsiți în mare în largul

coastelor de sud ale Italiei (Riace), bronz, h. 197 cm amândoi. Reggio di Calabria, Museo Archeologico

Statuile din bronz, în mărime naturală, reprezentând doi eroi sau doi atleți, au fost probabil aduse din Grecia de romani și e posibil să fi fost aruncate peste bord în timpul unei furtuni. Arheologii încă nu s-au pronunțat definitiv asupra datei și nici a originii lor, dar o simplă privire este de ajuns ca să ne convingă de calitatea lor artistică și de extraordinara lor vigoare. Nu ne putem înșela în privința măiestriei modelării acestor corpuri musculoase și a capetelor bărboase și virile. Grija cu care artistul a redat ochii, buzele și chiar dinții cu alte materiale (ilustr. 407) ar fi putut să-i șocheze pe amatorii de artă elenă care căutau o așa-zisă „frumusețe ideală”, dar, ca toate marile opere de artă, această descoperire desființează dogmele criticilor și arată în mod strălucit că, cu cât generalizăm în materie de artă, cu atât mai mult ne înșelăm.



407. *Eroi sau atleți*, detaliu

În cunoștințele noastre există o lacună pe care orice pasionat de arta greacă o resimte foarte puternic: operele marilor pictori, despre care autorii din vechime au scris cu mare entuziasm. De exemplu, numele lui Apelles, care a trăit pe timpul lui Alexandru cel Mare, a rămas proverbial, dar nu s-a păstrat nicio operă de-a lui. Tot ceea ce admiram până acum din pictura greacă era reflectarea sa în ceramică (ilustr. 46, 48, 49 și 58) și copiile sau variantele găsite pe pământ egiptean sau roman (ilustr. 70-72; ilustr. 79). Numai că situația s-a schimbat în mod spectaculos datorită descoperirii

unui mormânt regal la Vergina, în Grecia septentrională, regiune care era pe vremuri Macedonia, patria lui Alexandru. Toate indiciile par să arate că trupul găsit în camera funerară principală este cel al tatălui lui Alexandru, regele Filip al II-lea, asasinat în anul 336 î.H. Descoperirile făcute de Manolis Andronikos în cursul anilor '70 cuprind nu doar mobilier, bijuterii și chiar țesături, ci și picturi murale, executate de mari artiști. Una dintre picturi, de pe peretele exterior al unei camere adiacente mai mici, reprezintă mitul antic al răpirii Persefonei (sau Proserpinei, cum o numeau romanii). Mitul spune că Hades, suveranul Infernului, a văzut, în cursul uneia dintre rarele sale vizite în ținuturile de la suprafață, o tânără care culegea flori de primăvară împreună cu alte fete. A dorit-o, a răpit-o și a dus-o în împărăția lui subterană, unde a domnit ca soția lui, având totuși permisiunea să revină la mama ei întristată, Demeter, în cursul lunilor de primăvară și vară. Această temă, foarte potrivită pentru decorul unui mormânt, constituie subiectul picturii murale din ilustrația 410, unde se poate vedea partea centrală.



410. *Răpirea Persefonei*, cca 366 î.H., partea centrală a unei picturi

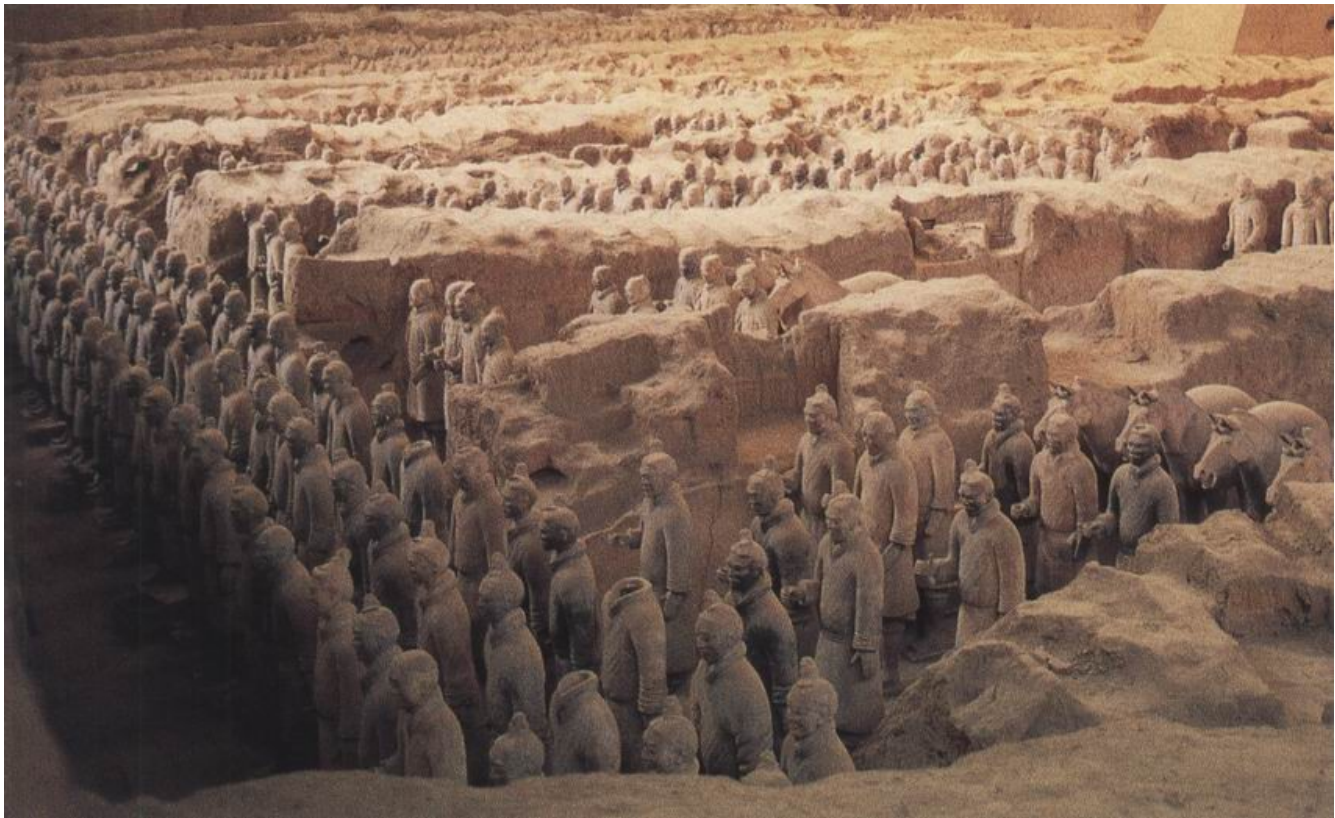
murale dintr-un mormânt regal de la Vergina, Grecia de Nord

Profesorul Andronikos a descris ansamblul într-o conferință despre „Mormintele regale de la Vergina”, ținută la British Academy în noiembrie 1979:

Compoziția se întinde pe o suprafață de 3,30 în lungime și 1,01 înălțime, cu o libertate, o îndrăzneală și o ușurință excepționale. În colțul din stânga-sus, se poate zări un fel de fulger (semnul lui Zeus); Hermes aleargă în fața carului, cu caduceul în mână. Carul, tras de patru cai albi, e roșu; Hades ține sceptrul și hățurile cu mâna dreaptă și a prins-o pe Persefona de talie cu mâna stângă. Ea întinde brațele și se trage în spate, cuprinsă de disperare. Zeul are piciorul drept în car, în timp ce talpa piciorului stâng atinge încă pământul, unde pot fi văzute florile pe care le culegeau Persefona și prietena ei Kyana. În spatele carului poate fi văzută Kyana în genunchi, îngrozită de cele întâmplate.

Detaliul reprodus aici poate că nu e prea clar la prima vedere, cu excepția capului frumos al lui Hades, a roții carului văzută în racursi și a veșmintelor plutind în vânt ale victimei sale; dar, treptat, remarcăm și corpul pe jumătate gol al Persefonei, agățat cu mâna stângă de Hades, și brațele ei întinse într-un gest de disperare. Grupul ne oferă cel puțin un mic indiciu despre forța și pasiunea de care erau în stare acei artiști din secolul al IV-lea î.H.

Abia ce au aflat despre mormântul puternicului rege al Macedoniei, a cărui politică a pus bazele imperiului fiului său, Alexandru, că arheologii au făcut o descoperire și mai senzațională în nordul Chinei, lângă orașul Sian, în preajma mormântului unui suveran și mai puternic - primul împărat al Chinei, Qin Shi Huangdi. Acest războinic redutabil, care a domnit între 221 și 210 î.H. (la vreo sută de ani după Alexandru), este cunoscut de istorici ca primul unificator al Chinei și cel în timpul căruia a fost construit Marele Zid Chinezesc, destinat să-i protejeze domeniul contra incursiunilor nomazilor din vest. Mai exact, și-a pus supușii să construiască această enormă linie de fortificații. Dar probabil că a rămas destulă mână de lucru pentru o lucrare și mai ieșită din comun: crearea a ceea ce se numește „armata din teracotă”, formații întregi de soldați în mărime naturală din teracotă, așezați în jurul mormântului, care încă nu a fost deschis (ilustr. 411).



411. Vedere parțială a *Armatei din teracotă* a împăratului Qin Shi Huangdi, cca 210 î.H., găsită lângă orașul Sian din China de Nord

Apropo de piramidele din Egipt (ilustr. 31), aş aminti cititorului cât de multe eforturi ceruseră aceste morminte din partea populaţiei, precum şi credinţele religioase care probabil au inspirat aceste construcţii grandioase. Am menţionat că unul dintre numele egiptene ale sculptorului era „cel ce păstrează în viaţă” şi că statuile din morminte erau poate nişte înlocuitori ai servitorilor şi sclavilor care erau mai înainte vreme sacrificaţi ca să-şi însoţească stăpânii puternici în ţinutul morţilor. Ba chiar precizam, studiind mormintele chinezeşti din perioada Han (cea care a urmat domniei lui Shi Huangdi), că riturile funerare aminteau mai mult sau mai puţin de cele ale egiptenilor. Dar nimeni nu-şi

imagina că un singur individ va ordona unor artizani să modeleze o armată de șapte mii de oameni în întregime, cu cai, arme, uniforme și harnașamente. Și nimeni nu ar fi putut să creadă că portretul atât de viu pe care îl admiram în cazul capului unui lohan (ilustr. 96) era deja practicat cu o mie două sute de ani înainte la o asemenea scară. Ca și în cazul statuilor grecești recent descoperite, aceste imagini de soldați erau făcute să arate mai natural prin aplicarea culorilor, ale căror urme se mai pot vedea și astăzi (ilustr. 412).



412. Cap de soldat din *Armata de teracotă* a împăratului Qin Shi Huangdi, cca 210 î.H.

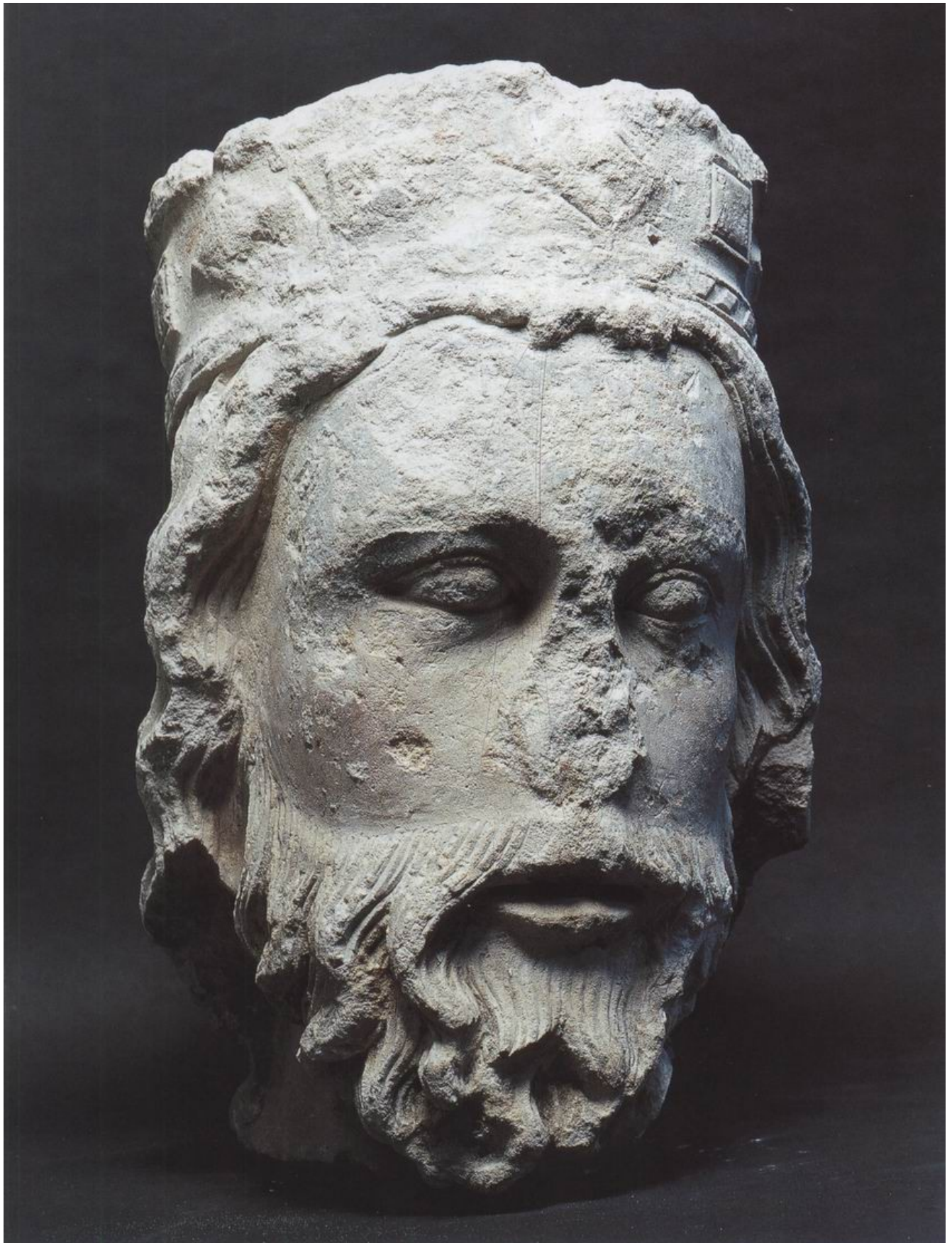
Totuși, această artă nu avea drept scop să suscite admirația muritorilor. Ea trebuia să servească intențiilor acestui dictator, care probabil că nu putea să suporte gândul unui dușman pe care nu-l putea

învinge prin forță - Moartea!

Iar ultima nouă descoperire pe care vreau să v-o prezint are și ea legătură cu această credință universală în puterea imaginii, la care făceam aluzie în primul capitol, intitulat „Începuturi misterioase”. Este vorba de ura smintită pe care o pot declanșa imaginile dacă se crede că întruchipează forțe ostile. O mare parte dintre statuile catedralei Notre-Dame din Paris (ilustr. 122 și 125) au fost victimele unui fel de ură în timpul Revoluției Franceze. Examinând reproducerea fațadei catedralei, la începutul capitolului 10 (ilustr. 125), se poate distinge un șir orizontal de figuri deasupra celor trei portaluri. Deoarece reprezentau regi din *Vechiul Testament*, capetele lor purtau coroană. Din nefericire, au fost luați mai târziu drept regi ai Franței, suferind de pe urma răzbnării revoluționarilor și fiind decapitați precum Ludovic al XVI-lea. Ceea ce vedem astăzi pe fațadă este opera unui mare restaurator din secolul al XIX-lea, Viollet-le-Duc, care și-a consacrat viața și energia pentru a reda edificiilor franceze din Evul Mediu aparența originală, stăpânit fiind de aceeași pornire ca a lui Sir Arthur Evans când a pus să fie restaurate picturile murale de la Cnossos.

Evident, pierderea de către catedrala din Paris a acestor statui executate pe la anul 1230 constituie o lacună serioasă a cunoștințelor noastre. De aceea, istoricii de artă s-au bucurat pe bună dreptate în aprilie 1977, când câțiva muncitori, în timp ce săpau fundația unei bănci din centrul Parisului, au descoperit o grămadă de 364 de fragmente, aruncate

acolo după distrugerea statuilor în secolul al XVIII-lea (ilustr. 413).



413. Cap de rege din *Vechiul Testament*, cca 1230, fragment de statuie aflată altădată pe fațada catedralei Notre-Dame (vezi ilustr. 125), piatră, h. 65 cm. Paris, Muzeul Cluny

Deși foarte mutilate, capetele merită să fie privite și studiate ca niște vestigii ale unei mari măiestrii și pentru aerul lor de demnitate senină, care amintește de statuile mai timpurii de la Chartres (ilustr. 127) și de cele, aproape contemporane, de la catedrala din Strasbourg (ilustr. 129). În mod ciudat, distrugerea lor a servit la conservarea unei trăsături pe care am observat-o și în alte cazuri: urmele de aur și culoare, vizibile în momentul descoperirii, dar care ar fi putut să nu reziste unei expunerii prelungite la lumină. E posibil ca și alte sculpturi medievale, ca și o mare parte din arhitectură (ilustr. 124), să fi fost colorate la origine și ca ideile noastre despre aspectul operelor din acea perioadă să necesite o corectură, ca și cele despre sculptura greacă. Dar nevoia constantă de revizuire nu este unul dintre imboldurile esențiale pentru studierea trecutului?

NOTĂ REFERITOARE LA CĂRȚILE DESPRE ARTĂ

Mi-am făcut o regulă ca, în corpul textului, să nu plictisesc cititorul subliniind tot ceea ce lipsa de spațiu mă împiedică să indic sau să comentez. Trebuie să încalc aici această regulă ca să constat cu regret că îmi este imposibil să mulțumesc tuturor autorilor cărora le sunt recunoscător pentru paginile de dinainte. Ideile noastre despre trecut sunt rodul unei imense munci colective, și chiar o lucrare atât de modestă ca a mea prezintă suma cercetărilor multor istorici, în viață sau trecuți în neființă, care au contribuit la definirea conturilor perioadelor, stilurilor și personalităților. Și câte fapte, câte formulări împrumutăm de la ceilalți fără să ne dăm seama! Îmi amintesc că datorez reflecțiile mele despre originile religioase ale jocurilor grecești unei emisiuni a lui Gilbert Murray, difuzată cu ocazia Jocurilor Olimpice de la Londra din anul 1948, dar numai recitind cartea lui D.F. Tovey, *The Integrity of Music* (Londra, Oxford University Press, 1941), am înțeles în ce măsură îi preluasem ideile în introducerea mea.

Dacă nu pot spera să citez toate scrierile pe care le-am citit sau consultat, cel puțin mi-am exprimat dorința, în prefață, ca lucrarea mea să permită începătorului să consulte în mod profitabil lucrările

mai specializate. Așadar, mi-a mai rămas doar să indic anumite piste. Trebuie totuși să adaug că situația s-a schimbat în mod radical de la prima ediție a *Istoriei artei*. Numărul de titluri a sporit considerabil și, odată cu ele, necesitatea de a fi selectiv.

Ar fi util să începem prin a face deosebirea între multe feluri de cărți despre artă care umplu rafturile librăriilor și bibliotecilor. Astfel, găsim cărți de citit, cărți de consultat și cărți de privit. Primele sunt cele pe care le citim cu plăcere pentru autorul lor. Sunt texte care nu pot să se învechească, deoarece, chiar când ideile și interpretările pe care le propun nu mai sunt la modă, ele rămân prețioase ca documente despre epoca și exprimarea unei personalități. Deseori, suntem obligați să cităm traduceri, dar cei care le pot citi în limba lor de origine își vor da seama că cele dintâi nu pot fi niciodată mai mult decât niște simple substitute. Celor care vor să-și aprofundeze cunoștințele despre lumea artei în general, fără a dori să devină specialiști într-un domeniu anume, întâi le-aș recomanda cărțile de citit. Dintre acestea aș alege în primul rând documentele din trecut, scrisorile artiștilor și autorilor aflați în contact direct cu lucrurile pe care le descriu. Nu toate sunt lecturi ușoare, dar un efort pentru a descoperi un univers intelectual atât de diferit de al nostru va fi recompensat din plin de o cunoaștere mai aprofundată și mai intimă a trecutului.

Am luat hotărârea de a împărți aceste note bibliografice în cinci părți. Monografiile sunt indicate

în partea a cincea, sub titlul capitolului corespunzător. Cărțile care tratează probleme mai generale se află în diferitele rubrici ale primelor patru părți. Alegând titlurile, m-am lăsat ghidat de considerații pur practice, fără a pretinde că sunt întotdeauna coerent. E de la sine înțeles că există și alte cărți valoroase care ar putea să figureze în aceste liste, iar absența vreuneia dintre ele nu implică niciun fel de judecată asupra calității sale.

Surse primare

ANTOLOGII

Pentru cei care vor să studieze trecutul, citind textele scrise de contemporanii artiștilor prezentați în această carte, există câteva antologii foarte bune, care pot constitui o introducere solidă în acest domeniu de studiu. Elizabeth Holt a adunat multe scrieri de acest gen într-o culegere de trei volume, *A Documentary History of Art* (ediție nouă, Princeton University Press, 1981-1988), care se întinde de la Evul Mediu până la impresioniști. Aceeași autoare a adunat un mare număr de texte luate din ziare și alte surse, pentru a ilustra rolul expozițiilor și criticilor în secolul al XIX-lea, în altă carte în trei volume, *The Expanding World of Art 1874-1902* (New Haven și Londra, Yale University Press, 1988). Colecția publicată de Prentice-Hall (sub coordonarea lui H.W. Janson) e mai specializată. Este vorba de antologii, referitoare la perioade, țări și chiar stiluri, reunind texte alese dintr-o mare diversitate de surse – mărturii, documente de arhivă și corespondență, printre altele –, toate adnotate și comentate. Dintre volumele publicate, cităm: *The Art of Greece, 1400-31 BC*, ed. J.J. Pollitt (1965; ed. a II-a, 1990); *The Art of Rome, 753 BC-337 AD*, ed. J.J. Pollitt (1966); *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, ed. Cyril Mango (1972); *Early Medieval Art, 300-1130*, ed. Caecilia Davis-Weyer (1971); *Gothic Art, 1140-c.1450*, ed.

Teresa G. Frisch (1971); *Italian Art, 1400-1300*, ed. Creighton Gilbert (1980); *Italian Art, 1300-1600*, ed. Robert Enggass și Henri Zerner (1966); *Northern Renaissance Art, 1400-1600*, ed. Wolfgang Stechow (1966); *Italy and Spain, 1600-1750*, ed. Robert Enggass și Jonathan Brown (1970); *Neoclassicism and Romanticism*, ed. Lorenz Eitner (2 vol., 1970); *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*, ed. Linda Nochlin (1966); și *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904*, ed. Linda Nochlin (1966). D.S. Chambers propune în traducere engleză un număr de texte din Renaștere în *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (Londra, Macmillan, 1970). *Artists on Art* este o culegere mai amplă de texte, adunate de Robert Goldwater și Marco Treves (Londra, Routledge & Kegan Paul, 1947).

Și alte antologii pot să fie utile pentru perioada modernă: *Nineteenth-Century Theories of Art*, ed. Joshua C. Taylor (Berkeley, California University Press, 1987); *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, ed. Herschel B. Chipp (Berkeley, California University Press, 1968; reed. 1970); și *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison și Paul Wood (Oxford, Blackwell, 1992).

SCRIERI TEORETICE, TRATATE ȘI MĂRTURII

Printre acestea se numără *De Architectura*, celebrul tratat antic scris de Vitruviu, arhitectul împăratului Augustus. Despre Antichitatea greco-romană, se pot citi și cărțile din *Istoria naturală* a lui Pliniu cel Bătrân care se referă la artă, îndeosebi cărțile XXXIV (*Despre metale și sculptură*) și XXXV (*Despre pictură*). Este cea mai importantă sursă de informații despre pictura și sculptura epocii, lăsată de un mare erudit care a pierit odată cu distrugerea orașului Pompei. O altă lucrare de referință este *Descrierea Greciei* a lui Pausanias. Vechi scrieri chineze despre artă au fost adunate într-un volum din colecția „Wisdom of the East”, intitulat *The Spirit of the Brush*, tradus de Shio Sakanishi (Londra, John Murray, 1939). Documentul cel mai important despre marii constructori de catedrale din Evul Mediu este relatarea construirii primei mari biserici gotice scrisă de abatele Suger, existând și o ediție engleză deosebită a acesteia, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*, tradusă, editată și adnotată de Erwin Panofsky (Princeton University Press, 1946; ed. revizuită, 1979). Cartea călugărului Teofil, *De diversis artibus*, a fost tradusă și editată de C.R. Dodwell (Londra, Nelson, 1961; ed. A II-a, Oxford University Press, 1986). Cei interesați de tehnica și formarea pictorilor de la sfârșitul Evului Mediu pot să consulte lucrarea lui Cennino Cennini, *The Craftsman's Handbook*, trad. De Daniel V. Thompson Jr. (2 vol., New Haven și Londra, Yale

University Press, 1932-1933; reed. New York, Dover, 1954). Preocupările matematice și umaniste ale primei generații din Renaștere sunt prezentate de Leon Battista Alberti în *On Painting and Sculpture* (*Despre pictură și sculptură*), tradusă și editată de Cecil Grayson (Londra, Phaidon, 1972; reed. Harmondsworth, Penguin, 1991). Ediția de referință a principalelor scrieri ale lui Leonardo da Vinci este cea a lui J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (Oxford University Press, 1939; reed. Cu noi ilustrații, Londra, Phaidon, 1970). Cine vrea să aprofundeze scrierile lui Leonardo va trebui să consulte și *Commentary* (în două volume) la Richter al lui Carlo Pedretti (Oxford, Phaidon, 1977). *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo, tradus și adnotat de A. Philip Memahon (Princeton University Press, 1956), se bazează pe o culegere importantă de note ale maestrului, adunate în secolul al XVI-lea, originalul unora dintre ele fiind astăzi pierdut. *Leonardo on Painting*, editată de Martin Kemp (New Haven și Londra, Yale University Press, 1989), este o antologie extrem de utilă. Scrisorile lui Michelangelo au fost traduse și publicate într-o ediție completă de către E.H. Ramsden (2 vol., Londra, Peter Owen, 1964). O altă antologie este *Complete Poems and Selected Letters of Michelangelo*, în traducerea lui Creighton Gilbert (Princeton University Press, 1980). Mai puteți consulta *The Poetry of Michelangelo*, ediție bilingvă, cuprinzând textele originale și traduceri de James M. Saslow (New Haven și Londra, Yale University Press, 1991). Cea mai celebră biografie a lui Michelangelo

ne-a rămas de la unul dintre contemporanii lui, Ascanio Condivi, *Viața lui Michelangelo*, tradusă de Alice Sedgwick Wohl și editată de Hellmut Wohl (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1976).

Scrierile lui Albrecht Dürer au fost traduse și editate de W.M. Conway, cu o introducere de Alfred Werner (Londra, Peter Owen, 1958). Sursa cea mai importantă despre arta Renașterii în Italia este lucrarea lui Giorgio Vasari, *Viețile celor mai buni pictori, sculptori și arhitecți*, care a fost publicată în patru volume de William Gaunt (Londra, Dent, 1963). Textul original, publicat pentru prima dată în 1550, a fost revăzut și adăugit în 1568. Îl putem citi de plăcere, ca pe o culegere de anecdote și relatări mai mult sau mai puțin istorice. Îl vom citi cu și mai mult profit și plăcere dacă îl considerăm un document interesant despre perioada manierismului, când artiștii și-au manifestat, nu fără oarecare excese, sensibilitatea față de capodoperele marilor lor înaintași. Cealaltă mărturie fascinantă a unui artist florentin din această perioadă agitată, autobiografia lui Benvenuto Cellini, a fost tradusă de mai multe ori: de exemplu, de George Bull (Harmondsworth, Penguin, 1956); John Pope-Hennessy, *The Life of Benvenuto Cellini* (Londra, Phaidon, 1949; ed. a II-a, 1995); Charles Hope, *The Autobiography of Benvenuto Cellini* (prescurtată și ilustrată; Oxford, Phaidon, 1983). *Viața lui Brunelleschi* de Antonio Manetti a fost tradusă de Catherine Enggass și editată de Howard Saalman (University Park,

Pennsylvania State University Press, 1970). Catherine Enggass a mai tradus *Viața lui Bernini* de Filippo Baldinucci (University Park, Pennsylvania State University Press, 1966). Viața altor artiști din secolul al XVII-lea a fost consemnată de Carel van Mander, în celebra sa lucrare *Schilder-Boeck*, publicată în engleza cu titlul *Dutch and Flemish Painters*, tradusă și editată de Constant van de Wall (New York, Mefarlane, 1936; reed. New York, Arno, 1969), și de Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, trad. De Nina Mallory (Cambridge University Press, 1987). Scrisorile lui Rubens au fost traduse și editate de Ruth Saunders Magurn (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955; ed. Nouă, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1991).

Tradiția academică din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea este prezentată sub o formă temperată, cu multă înțelepciune și bun-simț, în *Sir Joshua Reynolds: Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (San Marino, Cal., Huntington Library, 1959; reed. New Haven și Londra, Yale University Press, 1981). Lucrarea nu prea ortodoxă a lui William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), a fost retipărită în facsimil (New York, Garland, 1973). Vom descoperi atitudinea nu mai puțin independentă a lui Constable în fața tradiției academice în propriile amintiri culese de C.R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable* (Londra, Phaidon, 1951; ed. A III-a, 1995). Corespondența sa completă, în opt volume, a fost editată de R.B. Beckett (Ipswich, Suffolk Records Society, 1962-

1975).

Viziunea romantică se reflectă admirabil în *Jurnalul* lui Delacroix, publicat cu o introducere și note de Andre Joubin (Paris, Pion, 1932-1933, reed. 1996). Scrierile lui Goethe despre artă au fost adunate în *Goethe on Art*, trad. și ed. John Gage (Berkeley, California University Press, 1980). Scrisorile pictorului realist Gustave Courbet au fost de curând traduse și editate de Petra ten-Doesschate Chu (Chicago University Press, 1992). O lucrare despre impresionisti, scrisă de către un negustor de artă, care îi cunoștea pe majoritatea dintre ei, este cea a lui Theodore Duret, *Peintres français en 1867* (Paris, 1867), dar mulți vor considera mai profitabilă lecturarea scrisorilor lor. Există traduceri englezești ale scrisorilor lui Camille Pissarro, selectate și îngrijite de John Rewald (Londra, Kegan Paul, 1944; ed. a IV-a, 1980), ale lui Degas, de Marcel Guerin (Oxford, Cassirer, 1947), ale lui Cezanne, de John Rewald (Londra, Cassirer, 1941; ed. a IV-a, 1977). O mărturie personală despre Renoir o constituie cartea lui Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon pere* (Paris, Gallimard, 1981). *Correspondența completă* a lui Van Gogh a fost publicată în trei volume (Paris, Gallimard-Grasset, 1960), cu o introducere și note de Georges Charensol. O selecție a scrisorilor lui Gauguin ne-a fost propusă de Maurice Malingue, *Lettres de Gauguin a sa femme et a ses amis* (Paris, 1946); poate fi citită și lucrarea semiautobiografică a lui Gauguin, *Noa Noa*, Gilles Artur, Jean-Pierre Fourcade, Jean-Pierre Zingg (Tahiti, Asociația

Prietenilor Muzeului Paul Gauguin, 1987). *Gentle Art of Making Enemies* a lui Whistler a fost publicată pentru prima dată în 1890 (reed. New York, Dover, 1968).

Dintre autobiografiile mai recente, le amintim pe cea a lui Oskar Kokoschka (*My Life*, Londra, Thames & Hudson, 1974) și pe cea a lui Salvador Dali, *Diary of a Genius* (Londra, Hutchinson, 1966; ed. A II-a, 1990). *Collected Writings* ale lui Frank Lloyd Wright au fost publicate recent în două volume (New York, Rizzoli, 1992). Cursurile lui Walter Gropius la Bauhaus și alte documente au fost adunate de Hans M.-Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933* (reed., Koln, Du Mont Verlag, 1975).

Dintre pictorii moderni care și-au așternut în scris crezurile artistice, îi vom aminti pe Paul Klee, *Teoria artei moderne* (Paris, Denoel, 1995), și Hilaire Hiler, *Why Abstract?* (Londra, Falcon, 1948), care aduce o mărturie lămuritoare despre convertirea unui artist american la pictura „abstractă”. Cele două colecții coordonate de Robert Motherwell, „Documents of Modern Art” (New York, Wittenborn, 1944-1961) și „Documents of 20th Century Art” (Londra, Thames & Hudson, 1971-1973), propun reeditări ale unor texte (în original sau traduse) scrise de mulți alți artiști „abstracți” și suprarealiști, printre care și Kandinsky, *Concerning the Spiritual în Art*, care a fost publicată și separat (New York, Dover, 1986). Mai pot fi consultate, în cazul lui Matisse, *Ecrits et propos sur l'art* (Paris, Hermann, 1972; reed. 1989) și, în cazul lui Kandinsky, *Ecrits complets* (6 vol., Paris, Denoel,

1970-1976). Seria „Universul artei” (Londra, Thames & Hudson) cuprinde un volum despre *Dada* de H. Richter (1966) și manifestele suprarealismului publicate de P. Waldberg (1966). *Les Peintres cubistes* de Guillaume Apollinaire, publicată pentru prima dată în 1913, este disponibilă în colecția „Oglinzile artei” (Paris, Hermann, 1980). Mai puteți consulta *Le Surrealisme et la peinture* de Andre Breton (Paris, Gallimard, 1965; reed. 1979). *Modern Artists on Art* a lui Robert L. Herbert (New York, Prentice-Hall, 1965) conține zece eseuri, dintre care două ale lui Mondrian și câteva texte ale lui Henry Moore, despre care puteți consulta și cartea lui Philip James, *Henry Moore on Sculpture* (Londra, Macdonald, 1966).

CRITICI DE REFERINȚĂ

Categoria de cărți care trebuie citite atât pentru autorii lor, cât și pentru informațiile pe care le conțin, cuprinde și un anumit număr de lucrări scrise de mari critici de artă. Opiniile cu privire la meritele lor pot diferi, iar lista care urmează este doar orientativă.

Cei care vor să-și facă o idee mai precisă despre problemele artistice și să regăsească atmosfera de epocă pot să lectureze câteva pagini din voluminoasele scrieri ale principalilor critici de artă din secolul al XIX-lea, precum John Ruskin – a cărui carte *Modern Painters* este disponibilă într-o ediție prescurtată (ed. David Barrie, Londra, Deutsch, 1987) –, William Morris sau Walter Pater, reprezentantul mișcării „artă pentru artă” în Anglia. Lucrarea cea mai importantă a lui Pater, *The Renaissance*, a fost publicată cu o introducere și note de Kenneth Clark (Londra, Fontana, 1961; reed. 1971), care a realizat și o antologie amplă a scrierilor lui Ruskin, intitulată *Ruskin Today* (Londra, John Murray, 1964; reed. Harmondsworth, Penguin, 1982). Mai puteți consulta *The Lamp of Beauty: Writings on Art by John Ruskin*, îngrijită de Joan Evans (Londra, Phaidon, 1959; ed. a III-a, 1995). *The Letters of William Morris to his Family and Friends* a fost editată de Philip Henderson (Londra, Longman, 1950). Criticii francezi din această perioadă au enunțat marile teme ale modernității, iar scrierile despre artă ale lui Charles Baudelaire, Eugene Fromentin și ale fraților Edmond și Jules de Goncourt nu pot fi dissociate de revoluțiile artistice din

pictura franceză. Scrierile despre artă ale lui Baudelaire au fost adunate într-un volum, *Écrits esthétiques*, prezentat de Jean-Christophe Bailly (Paris, Christian Bourgois, 1986). Ele mai pot fi găsite în *Oeuvres complètes* (Paris, Gallimard, Pleiade, 1974). Lucrarea cea mai importantă a lui Fromentin este *Les Maîtres d'autrefois* (Paris, Garnier, 1972). *L'Art du dix-huitième siècle* a lui Edmond și Jules de Goncourt a fost publicată în colecția „Oglinzile artei” (Paris, Hermann, 1967), iar *Jurnalul* fraților Goncourt este disponibil în seria „Bouquins” (3 vol., Paris, Laffont, 1989). Despre marii critici francezi poate fi consultată lucrarea scrisă de Anita Brookner, *Genius of the Future* (Londra, Phaidon, 1971; reed. Ithaca, Corneli University Press, 1988).

Postimpresionismul englez și-a găsit purtătorul de cuvânt în persoana pictorului, criticului și istoricului Roger Fry - vezi, de exemplu, *Vision and Design* (Londra, Chatto & Windus, 1920; ediție nouă, ed. J.B. Bullen, Londra, Oxford University Press, 1981), *Cezanne: A Study of his Development* (Londra, Hogarth Press, 1927; ediție nouă, Chicago University Press, 1989) și *Last Lectures* (Cambridge University Press, 1939). Avocatul cel mai entuziast al „artei experimentale” din anii 1930-1950 a fost, în Anglia, Sir Herbert Read, în lucrări precum *Art Now* (Londra, Faber, 1933; ed. A V-a, 1968) și *The Philosophy of Modern Art* (Londra, Faber, 1931; reed. 1964). Apărătorii curentului american „action painting” au fost Harold Rosenberg, autor al lucrărilor *The Tradition of the New* (New York, Horizon Press, 1959;

Londra, Thames & Hudson, 1962; reed. Londra, Paladin, 1970) și *The Anxious Object: Art Today and its Audience* (New York, Horizon Press, 1964; Londra, Thames & Hudson, 1965), și Clement Greenberg, autor al lucrării *Art and Culture* (Boston, Beacon Press, 1961; Londra, Thames & Hudson, 1973).

FUNDAMENTELE FILOSOFICE

Pentru a înțelege mai bine tezele filosofice care stau la baza tradiției clasice și academice, pot fi consultate lucrările următoare: Anthony Blunt, *Artistic Theory în Italy 1450-1600* (Oxford University Press, 1940); Michael Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oxford University Press, 1971; reed. 1986); Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Londra, Warburg Institute, 1949; ediție nouă, Londra, Academy, 1988); Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory* (New York, Harper & Row, 1975).

Abordări ale istoriei artei

Istoria artei este o ramură a istoriei, cuvânt care provine din latinescul *historia*, „anchetă”, „informație”. Diferitele „metode” de cercetare în istoria artei sunt înțelese uneori ca niște eforturi pentru a răspunde la diferitele întrebări pe care ni le putem pune despre arta din trecut. Aceste întrebări depind de noi și de preocupările personale, în timp ce răspunsurile depind de informațiile, documentele și mărturiile pe care istoricul le poate aduce la lumina zilei.

CUNOSCĂTORII

În fața unei opere de artă, avem deseori dorința să știm *când, unde* și (dacă e posibil) *de cine* a fost realizată. „Cunoscătorii” și-au perfecționat metodele pentru a răspunde la aceste întrebări; sunt numiți cunoscători fără să fie istorici sau specialiști. În alte epoci, mulți dintre ei au formulat opinii în materie de „atribuire” care s-au impus. *Italian Painters of the Renaissance* a lui Bernard Berenson (Oxford, Clarendon Press, 1930; ed. a III-a, Oxford, Phaidon, 1980) a devenit o lucrare clasică a genului. Trebuie să cităm și o altă scriere de-a sa, *Drawings of the Florentine Painters* (Londra, John Murray, 1903; ediție adăugită, Chicago University Press, 1970). Lucrarea *Art and Connoisseurship* a lui Max J. Friedländer (Londra, Cassirer, 1942) este cea mai bună introducere pentru abordarea acestui grup.

Toți suntem datori „cunoscătorilor” care au stabilit cataloage de colecții publice și private și de expoziții, precizând data pe care se bazau. Pentru cunoscător, pericolul cu care trebuie să se lupte îl constituie falsificatorul. În această privință, puteți consulta cartea lui Otto Kurz, *Fakes* (New York, Dover, 1967), precum și pasionantul catalog al unei expoziții prezentate la British Museum, publicat sub coordonarea lui Mark Jones, *Fakes: The Art of Deception* (Londra, British Museum, 1990).

ISTORIA STILURILOR

Întotdeauna au existat istorici de artă care au dorit să treacă dincolo de problemele abordate de cunoscători, ca să explice sau să interpreteze schimbările de stil, care constituie și subiectul acestei cărți.

Acest domeniu a devenit o disciplină științifică în secolul al XVIII-lea, când Johann Joachim Winckelmann a publicat, în 1764, prima istorie a artei antice. Lucrarea sa *Geschichte der Kunst des Alterthums* este interesantă mai ales pentru specialiști, dar *Despre imitarea operelor grecești în pictură și sculptură (Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture)*, Londra, Orpen, 1987) este mult mai accesibilă. Poate fi consultată și antologia publicată de David Irwin, *Writings on Art* (Londra, Phaidon, 1972).

Tradiția pe care a inaugurat-o Winckelmann a continuat în țările de limbă germană în secolele al XIX-lea și al XX-lea. Găsim un rezumat prețios în lucrarea lui Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven și Londra, Yale University Press, 1982). Cel mai bun punct de pornire în studierea stilurilor rămâne opera istoricului elvețian Heinrich Wölfflin, maestru al analizei comparate, cărui i-au fost traduse în engleză majoritatea cărților: *Renaissance and Baroque*, cu o introducere de Peter Murray (Londra, Fontana, 1964); *Classic Art: an Introduction to the Italian Renaissance* (Londra, Phaidon, 1952; ed. a V-a, 1994); *Principles of Art*

History (Londra, Bell, 1932; reed. New York, Dover, 1986) și *The Sense of Form in Art* (New York, Chelsea, 1958). Wilhelm Worringer a încercat să elaboreze o psihologie a stilului, iar lucrarea sa *Abstraktion und Einfühlung* (Munchen, Piper Verlag, 1911), deseori reeditată, lămurește perfect mișcarea expresionistă. Dintre autorii francezi care s-au preocupat de problema stilului, trebuie să-l amintim pe Henri Focillon, cu lucrarea *Vie des formes; éloges de la main* (Paris, P.U.F., 1934; reed. 1993).

STUDIUL TEMELOR DIN ARTĂ

Cercetările asupra semnificației religioase și simbolice a artei au luat avânt în secolul al XIX-lea, în Franța, datorită operei lui Emile Mâle: *L'Art religieux du XII-ième siècle en France* (1922; reed. Paris, LGF, 1987); *L'Art religieux du XIII-ième siècle en France* (1898; ed. nouă, Paris, Armand Colin, 1948, reed. 1986); *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (2 vol., Paris, 1908; reed. 1958-1969). Cea mai bună introducere în studiul temelor mitologice în artă, început de Aby Warburg și școala sa, este lucrarea lui Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* (Princeton University Press, 1953; reed. 1972). Interpretarea simbolismului în arta Renașterii este ilustrată în mod fericit de lucrările lui Erwin Panofsky *Studies in Iconology* (New York, Harper & Row, 1972) și *Meaning in the Visual Arts* (New York, Doubleday, 1957; reed. Harmondsworth, Penguin, 1970), precum și de lucrarea lui Fritz Saxl, *A Heritage of Images* (Harmondsworth, Penguin, 1970). Am publicat și eu o culegere de eseuri pe această temă: *Symbolic Images* (Londra, Phaidon, 1972; ed. a III-a, Oxford, 1985; reed. Londra, 1995).

În plus, există și câteva dicționare pentru cei interesați de simbolismul creștin și păgân, de exemplu cel al lui James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (Londra, John Murray, 1974) și cel al lui G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (Oxford University Press, 1954).

Kenneth Clark a contribuit mult la studiul unor teme

sau motive specifice din istoria artei occidentale, îndeosebi prin lucrările sale *Landscape into Art* (Londra, John Murray, 1949; ed. revizuită, 1979) și *The Nude* (Londra, John Murray, 1956; reed. Harmondsworth, Penguin, 1985). Cartea lui Charles Sterling, *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century*, trad. James Emmons (Londra, Harper & Row, 1981), aparține de asemenea acestei categorii.

ISTORIA SOCIALĂ

Împrejurările sociale care au favorizat apariția stilurilor sau a unor mișcări deosebite au reținut deseori atenția istoricilor de tendință marxistă, cel mai exhaustiv fiind Arnold Hauser, autor al lucrării *A Social History of Art* (2 vol., Londra, Routledge & Kegan Paul, 1951; ed. nouă, 4 vol., 1990); vezi și articolul meu din *Meditations on a Hobby Horse* (Londra, Phaidon, 1963; ed. a IV-a, Oxford, 1985; reed. Londra, 1994). Dintre studiile cele mai specializate în acest domeniu, trebuie amintite: Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background* (Londra, Routledge & Kegan Paul, 1947), și T.J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the Revolution of 1848* (Londra, Thames & Hudson, 1973). O problemă dezbătută de puțin timp este cea a rolului femeilor în artă: vezi Germaine Greer, *The Obstacle Race* (Londra, Secker & Warburg, 1979; reed. Londra, Pan, 1981), și Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londra, Routledge, 1988). Mai recent, unii istorici, preocupați să sublinieze importanța aspectelor sociale, se declară adepții „noii istorii a artei”; vezi antologia publicată de A.L. Rees and Frances Borzello, *New Art History* (Londra, Camden, 1986). Totuși, se poate argumenta că, prin voința lor de a renunța la judecățile estetice, considerate prea subiective, nu fac decât să-i imite pe arheologi, obișnuiți să examineze obiectele din trecut ca să se informeze asupra unei anumite culturi. Vezi

și antologia *Art in Modern Culture*, ed. Francis Frascina și Jonathan Harris (Londra, Phaidon, 1992; reed. 1994).

TEORIILE PSIHOLOGICE

Există mai multe școli de psihologie, care văd lucrurile din unghiuri diferite. Am amintit de teoriile freudiene și de aplicarea lor în artă în mai multe eseuri: „Psycho-Analysis and the History of Art”, în *Meditations on a Hobby Horse* (Londra, Phaidon, 1963; ed. a IV-a, Oxford, 1985; reed. Londra, 1994), „Freud's Aesthetics”, în *Reflections on the History of Art* (Oxford, Phaidon, 1987) și „Verbal Wit as a Paradigm of Art: the Aesthetic Theories of Sigmund Freud (1856-1939)”, în *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition* (Oxford, Phaidon, 1984). Peter Fuller, în *Art and Psychoanalysis* (Londra, Hogarth Press, 1988), se înscrie pe linia lui Freud, în vreme ce Richard Wollheim, în *Painting as Art* (Londra, Thames & Hudson, 1987), adoptă teoriile freudiene atenuate de aportul lui Melanie Klein. Opera originală a lui Adrian Stokes, care face parte din aceeași școală de gândire, rămâne de un mare interes – vezi, de exemplu, *Painting and the inner World* (Londra, Tavistock, 1963). Psihologia percepției vizuale, la care fac deseori aluzie în lucrarea de față, este abordată mai pe larg în câteva dintre cărțile mele: *Art and Illusion* (Londra, Phaidon, 1960; ed. a V-a, Oxford, 1977; reed. Londra, 1994), *The Sense of Order* (Oxford, Phaidon, 1979; reed. Londra, 1994) și *The Image and the Eye* (Oxford, Phaidon, 1982; reed. Londra, 1994). Cartea lui Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley, California University Press, 1954), se bazează pe gestaltism sau psihologia

forme, care se interesează de fenomenele de percepție globală. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* a lui David Freedberg (Chicago University Press, 1989) studiază rolul reprezentărilor figurative în rituri, magie și superstiții.

EVOLUȚIA GUSTULUI

Despre istoria gustului în artă, lucrarea cea mai exhaustivă este cea a lui Joseph Alsop, *The Rare Art Tradition: The History of Art Collecting and its Linked Phenomena* (Princeton University Press, 1981). Francis Haskell și Nicholas Penny, în *Taste and the Antique* (New Haven și Londra, Yale University Press, 1981), examinează un aspect deosebit al problemei. Perioade precise sunt studiate în: Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford University Press, 1972; ed. a II-a, 1988); Martin Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, trad. De Alison Luchs (Princeton University Press, 1981); Francis Haskell, *Patrons and Painters* (Londra, Chatto & Windus, 1963; ed. revizuită și adăugită, New Haven și Londra, Yale University Press, și *Rediscoveries in Art* (Londra, Phaidon, 1976; reed. Oxford, 1980). Despre variațiile pe care le suferă piața artei, vezi Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste* (3 vol., Londra, Barrie & Rockliff, 1961-1970).

TEHNICILE

Despre tehnici și alte aspecte practice ale artei, se pot citi: Rudolf Wittkower, *Sculpture* (Harmondsworth, Penguin, 1977), care rămâne cel mai bun studiu general; Sheila Adam, *The Techniques of Greek Sculpture* (Londra, Thames & Hudson, 1966); Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (Londra, Faber, 1951; ed. a V-a, 1991); A.M. Hind, *An Introduction to the History of Woodcut* (2 vol., Londra, Constable, 1935; reed. într-un volum, New York, Dover, 1963) și *A History of Engraving and Etching* (Londra, Constable, 1927; reed. New York, Dover, f.d.); Francis Ames-Lewis și Joanne Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop* (Londra, Victoria & Albert Museum, 1983); John Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals* (Oxford University Press, 1961). National Gallery din Londra a organizat trei expoziții prezentând particularitățile tehnice ale unor tablouri din muzeu examinate în laborator: *Rembrandt* (1988), *Italian Painting before 1400* (1989) și *Impressionism* (1990). Studiul *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery* (1991) abordează și el problemele tehnice, printre multe altele.

Studii despre stiluri și perioade

Găsim din ce în ce mai des lucrări enciclopedice foarte bine concepute, care conțin fapte esențiale, precum și indicații bibliografice care ne permit să mergem mai departe. Cea mai importantă dintre colecțiile în limba engleză este „Pelican History of Art”, editată inițial de Nikolaus Pevsner și publicată acum de Yale University Press. Cele mai multe titluri sunt disponibile în ediții populare, și unele în ediții revizuite. Unele dintre ele constituie cel mai bun studiu de ansamblu despre tema tratată. Acestei colecții i se adaugă „Oxford History of English Art” (ed. T.S.R. Boase), publicată în 11 volume. „Phaidon Colour Library” propune monografii de o mare rigoare științifică, dar ușor de citit, despre un mare număr de artiști și mișcări, cu ilustrații color de bună calitate, la fel și colecția „World of Art” de la Thames & Hudson.

Din mulțimea de alte lucrări de referință, aș aminti: Hugh Honour și John Fleming, *A World History of Art* (Londra, Macmillan, 1982; ed. A III-a, Londra, Laurence King, 1987); H.W. Janson, *A History of Art* (Londra, Thames & Hudson; și New York, Abrams, 1962; ed. A IV-a, 1991); Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Londra, Penguin, 1943; ed. a VII-a, 1963); Patrick Nuttgens, *The Story of Architecture* (Oxford, Phaidon, 1983; reed. Londra, 1994). Despre sculptură, vezi John Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture* (3 vol., Londra, Phaidon, 1955-1963; ed. a II-a, 1970-1972; reed.

Oxford, 1985). Despre arta orientală, vezi *The Heibonsha Survey of Japanese Art* (30 vol., Tokyo, Heibonsha, 1964-1969; și New York, Weatherhill, 1972-1980).

Cititorii avizați se informează cu privire la ultimele cercetări citind diferite publicații anuale, trimestriale sau lunare publicate de instituțiile și societățile specializate din Europa și Statele Unite. Cele mai prestigioase sunt *Burlington Magazine* și *Art Bulletin*. Specialiștii se adresează astfel specialiștilor și publică documentele care formează mozaicul istoriei artei. Acest tip de lectură poate fi realizat doar în bibliotecile cele mai importante. Acolo, cel interesat va găsi și un număr de cărți de referință de care are nevoie ca îndrumare constantă. Una dintre ele este *Encyclopedia of World Art*, lucrare italiană la origine, publicată în engleză de McGraw-Hill, New York, 1959-1968. *Art Index*, care repertoriază articolele din reviste, apare o dată pe an. Publicația este completată de *International Repertory of the Literature of Art* (RILA), numită din 1991 *Bibliography of the History of Art*.

DICȚIONARE

Dintre numeroasele dicționare și lucrări de referință, amintim: Peter și Linda Murray, *The Penguin Dictionary of Art and Artists* (Harmondsworth, Penguin, 1959; ed. a VI-a, 1989); John Fleming și Hugh Honour, *The Penguin Dictionary of Decorative Arts* (Harmondsworth, Penguin, 1979; ed. nouă, 1989) și, împreună cu Nikolaus Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture* (Harmondsworth, Penguin, 1966; ed. a IV-a, 1991); *The Oxford Companion to Art* și *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, amândouă editate de Harold Osborne (Oxford University Press, 1970 și 1975). *Macmillan Dictionary of Art*, conceput în peste 30 de volume, cuprinde un ansamblu impresionant de materiale de referință.

Călătorii

E de la sine înțeles că domeniul istoriei artei nu poate fi stăpânit numai prin citirea cărților. Amatorul de artă caută ocazii să călătorească, să viziteze monumente și să descopere operele de artă. Nu e posibil și nici de dorit să cităm aici toate ghidurile, dar putem aminti unele în engleză: „Companion Guides” (ed. De Collins), „Blue Guides” (A. & C. Black) și „Phaidon Cultural Guides”. Cu privire la arhitectura engleză, seria lui Nikolaus Pevsner „The Buildings of England” (Penguin) este de-a dreptul remarcabilă.

